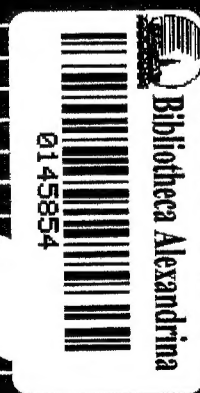


دراسات في الأدب المصري

دكتور سمير سرحان



دكتور سمير سرخان

دراسات في الأدب المسرحي

الناشر

مكتبة غريب

٣١ شارع كامل صدق (البحالة)

تليفون : ٩٠٢١٠٧

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من الدراسات فى أدب المسرح ٠٠ تجمعها وحدة فكرية أساسية هى الايمان العميق بأن فن الكتابة المسرحية هى أدب رفيع مثله مثل سائر فنون القول كالشعر والرواية وغيرها ٠٠ كما يجمعها الايمان بأنه دون النص المسرحى الذى يحمل قيما فكرية وفنية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة ٠٠

وقد ظهر فى الآونة الأخيرة بين بعض المخرجين العالميين وكذلك بعض المخرجين فى مصر والعالم العربى من يدعو الى التقليل من أهمية النص المسرحى والى الاعتماد على التأثيرات البصرية والسمعية والحركية فى العملية المسرحية ، وقد نسى هؤلاء أنه بدون الكلمة لا تقوم للمسرح قائمة ٠٠ وأنه مهما كان امتياز عناصر « الفرجة » وقوة تأثيرها فإن فن المسرح كما نشأ منذ بداياته الأولى وكما سيظل طالما ظل الانسان يبدع فنا ، سوف يبقى معتمدا على الفكر الذى يريد المؤلف ايصاله وعلى اللغة التى يبدعها لايصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات فى الفعل الدرامى ٠٠ فالنص - فى ايمانى - هو سيد المسرح بلا منازع ٠٠

وكننت فى كتابى السابق « تجارب جديدة فى الفن المسرحى » قد تناولت فن المسرح من وجهة نظر فنون العرض والتجارب المختلفة فى هذا المجال فى العالم الغربى ٠٠ وأعود فى هذا الكتاب الى المنبع الأصلى وهو الأدب المسرحى ٠٠ أو تناول المسرح بوصفته أدبا أولا ٠٠ ومن هنا كان التركيز على الأعمال الأدبية المسرحية وعلى فلسفة الأدب المسرحى فى بعض من نماذجها الرفيعة منذ النشأة الأولى عند الانسان البدائى والبدايات الحقيقية عند الاغريق وحتى آخر أشكال الأدب المسرحى فى المغرب وهو الشكل المسمى بالكوميديا الموسيقية أو الدراما الموسيقية ٠

وقد اثرت فى هذا الكتاب الا تكون هذه الدراسات مجرد مقولات
نظرية وانما دراسات تطبيقية تحلل النصوص ذاتها لتستخرج ما فيها من قيم
فكرية وفنية رفيعة ٠٠ وراعى فى اختيار النماذج الأدبية المسرحية التى قمت
بتحليلها فى ثنايا الكتاب أن تعبر عن الأدب المسرحى فى أرقى صورته فى
زمن تصور فيه بعض الناس ان المسرح هو مجرد مكان للهزل والاعشاء
العقلى ونسوا انه مؤسسة ثقافية وحضارية لبناء الانسان ٠

والله ولى التوفيق ٢

د ٠ سمير سرحان

الكاهن يؤلف للمسرح

عرف الانسان البدائى الدراما فى أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهى محاكاة الطبيعة ، تساعده فى ذلك قدرته على الحركة وتقليد الاصوات وموهبة الخيال التى يتميز بها عن سائر الحيوانات ، وكان يستعين بهذه اللعبة ٠٠ المحاكاة ٠٠ على فهم الطبيعة والبيئة من حوله ، ولأنه كان فى صراع مرير مع القوى الطبيعية من أجل الحصول على ضرورات حياته من مأكل ومأوى فقد كان يوجه قدرته الفائقة على المحاكاة نحو هدف عملى دائما ، فالذى يحاكي الصائد أو المحارب كان فى الحقيقة يدرب نفسه على أن يكون فى المستقبل صائدا ماهرا أو محاربا قديرا وقد صبغ هذا النضال من أجل الحياة والبقاء الانسان البدائى بصبغة عملية ٠ فكان يصنع أنية الفخار مثلا فى أول الأمر لكى يستخدمها فى حاجاته العملية ، ولكنه أصبح بعد ذلك يعيل الى تلوينها وتزيينها ٠ أى أنه اعطاها مع مرور الزمن لمسة الفن ٠

وكان الانسان البدائى ٠٠ مثله مثل الطفل ٠٠ يعيش على رغباته التى تشكل الدافع الاول لحياته ٠ وتسير ارادته ، ويظن ٠٠ مثله مثل الطفل أيضا ٠٠ انه يستطيع ببساطة تحقيق هذه الرغبات بمجرد التفكير فيها ٠٠ ولأنه لم يكن يستطيع أن يعبر عن أفكاره فى وضوح كاف فقد كان يلجأ الى الحركة والمحاكاة ٠ وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت ٠

ومن هنا نشأت الطقوس والشعائر التى كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته ، والتى فى يدها تحقيق هذه الرغبات ، ومن هنا أيضا رقص الانسان البدائى لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها ، وقلد حركاتها وأصواتها لكى يتوافق معها ٠ وشيئا فشيئا بدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحركة لحياته أو بقاءه على الأرض ،

فربط مثلا بين فصل الامطار والطعام أو بين نور الشمس الساطع والدفع الذى يبعث فى اوصاله دفع الحياة ٠٠ فضلا عن ذلك نشأ فى هذه المرحلة ذلك الشخص الذى يجمع صفات الكاهن والعالم والمنظم الاجتماعى فى وقت واحد ٠٠ وهو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية ٠٠ كان هذا الشخص هو الذى يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها فى البداية لأن تنفيذاها أصبح يحتاج الى عقلية منظمة بعد ان بدأت الشعائر تأخذ شكلا رمزيا أكثر تعقيدا من ذى قبل ٠ وبطبيعة الحال ، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق ٠٠ فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ على بساطتها - فضلا عن التصميم الأول للرقصة أو الحركات الصامتة « مايم » ٠

وشيئا فشيئا أخذ هذا الشخص صورة الكاهن يعلم الناس أول مبادئ الشعائر للصلاة عن طريق الرقص لكى يحث الآلهة - التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة - على خدمة الانسان ٠ وكذلك كان هذا الكاهن شاعرا بما أوتى من طاقة ابداعية تخيلية تجعله يلبس قوى الطبيعة لباس الاشخاص الاحياء ويعطيها صفات انسانية أو يصورها على أنها ارواح ٠

الكاتب المسرحى والاشباح :

مع تطور الانسان البدائى أصبح الملك أو رئيس القبيلة أو الكاهن هو مركز الثقل فى الشعائر البدائية التى كانت تمثل بذور الدراما ٠ وهو رمز القوة والسيطرة فى حياته وبعد مماته أيضا ٠ فحتى بعد أن يموت كان من المعتقد أنه يعود الى الحياة فى صورة روح أو شبح يخشى بطشه ، ولذلك تعقد له الشعائر الجنائزية لارضائه ٠ ومن الممكن أيضا أن تكون قوته بعد مماته مصدر خير وبركة على ذويه ٠

وبهذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت فى التعبير الدرامى البدائى والعنصر اللازم للتراجيديا ٠ وأصبحت المقبرة هى خشبة المسرح والممثلون يلعبون أدوار اشباح الموتى أو ارواحهم ٠

وكان الحيوان صورة أخرى من صور عبادة القوة • وفى هذه الحالة كان الحيوان تجسيدا لوحدة القبيلة وأرواح السلف • وأصبح من عادة القبيلة أو المجتمع الصغير أن يضحي بثور أو حصان أو جدى ، والمشاركة فى أكل لحمه وشرب دمه تعبيرا عن هذه الوحدة ، وبما أن ذبح أو قتل مثل هذا الحيوان المقدس كان أمرا من الخطورة بمكان ، فكان لابد من اعادته الى الحياة بطريقة رمزية • فكان الكاهن يرتدى جلد الحيوان المقدس المقتول ويرقص وبذلك يثبت أنه لا يزال حيا وأنه لا يمكن أن يموت •

وكذلك كلما أضيف الى القبيلة عدد من الافراد البالغين كانت القبيلة تقيم شعائر التدشين التى تقوم على الرقص والحركات التمثيلية الصامتة • وهذه الشعائر ، فى جوهرها ، عبارة عن احتفال يمثل الفرد البالغ الذى ينضم الى شباب القبيلة ، وهو يموت بصفته مراهقا ويولد من جديد ، وفى بعض الاحيان كانت الشعائر أيضا تقام لتحذير الشباب من خسر تقاليد القبيلة وقوانينها أو قتل كبار رجال القبيلة فى سبيل المال أو النساء • وكان التحذير يتم عن طريق عرض مسرحى صامت أو عن طريق عملية الختان •

وهكذا تتسع دائرة التعبير الدرامى • وبدأت الدراما تكتسب عنصرا آخر الى جانب عنصرى الفعل والتقليد ، وهو عنصر الصراع • • قاصب الكاتب المسرحى الأول يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف أو بين الموت والحياة •

المسرحيات الدينية وتطور الحكبة :

لم يبق اذى سوى عنصر واحد لتكملة العناصر الأساسية التى تحتاج اليها أية مسرحية ، وهو عنصر الحكبة أو القصة • وكانت هذه القصة فى البداية موجودة حتى فى أبسط صور التمثيل الصامت عند الانسان البدائى • فهذا التمثيل غالبا ما كان يحكى قصة صيد حيوان مفترس مثلا أو محاربة عدو شرس وقتله فى النهاية • ثم تطورت الحكبة أو القصة بعد ذلك لتشمل ذكريات عن أعمال الموتى أثناء حياتهم • وحين نشأت الاساطير

التي تدور حول الهة الزرع وأرواح السابقين والهة القوى الطبيعية المختلفة ، أصبحت الاسطورة مادة للدراما • ونشأت القصة التي تحكى أعمال اشخاص بعينهم يعيشون ويصلون الى العظمة والمجد ويعانون ويموتون أو ينتصرون بشكل أو بآخر على الموت ، وهنا نجد نفس النمط تقريبا الذى تقوم عليه التراجيديات بعد ذلك ، والكوميديا أيضا مع حذف الكارثة النهائية •

ودخل ميدان التعبير الدرامى أيضا الاله أو البطل الذى يرتفع الى مصاف الالهة • ومن هنا نشأت المسرحيات الدينية أو ما أصبح يسمى بعد ذلك بمسرحيات العاطفة مثل تلك التى ظهرت فى بعض مدن وسط أوروبا • وكان من الطبيعى أيضا أن تنشأ مثل هذه المسرحيات فى مصر الفرعونية حيث كانت حضارة الانسان متقدمة جدا على أى حضارة أخرى فى جميع أنحاء العالم •

المسرحية الفرعونية :

كان اوزيريس هو بطل المسرحيات الفرعونية من هذا النوع ، وهو اله الزرع وروح الاشجار وراعى الخصب والنماء وملك الحياة والموت •• ولد نتيجة للتزاوج المثمر بين السماء والأرض • وهبط اوزيريس الى الارض فانقذ شعبه من حالة البربرية والوحشية واقام بينهم المدينة ، وسن لهم القوانين وعلمهم هو وزوجته واخته ايزيس كيف يزرعون المحاصيل فى الارض • ولكن اخاه ست أو الموت كان يعاديه ويكرهه ويريد الاستيلاء على مملكته فأدخله فى تابوت ورمى بجثته فى النيل ، وتجولت ايزيس فى جميع أنحاء مصر حتى عثرت على التابوت وأخرجت جثته من النيل ليستولى عليها ست مرة أخرى ويقطع أوصالها الى ١٤ قطعة يرمى بكل قطعة منها فى جزء من أجزاء مصر واستطاعت ايزيس مرة أخرى أن تجمع أجزاء جسد زوجها وأخيها الممزق واعادته الى الحياة وأصبح ملك العالم السفلى •

وفى المسرحيات الدينية أو مسرحيات العاطفة التى كانت تمثل لتمجيد اوزيريس كانت القصة تمثل بجميع تفاصيلها من جزع على موت الاله وندبه ، ثم العثور على جسده ، واعادته الى الحياة ٠٠ الخ ٠٠ كانت كل هذه التفاصيل تمثل فى كثير من الابهة والفخامة ٠٠ وأصبحت هذه التمثيلية عند الفراعنة جزءا من احتفال يستمر ١٨ يوما ويبدأ باحتفال يمثل الحشر والحصاد وهو رمز الاله اوزيريس ٠ ولتكلمة الاثر السحرى لهذه الشعائر كان المصريون يصنعون تماثيل للاله ويدفنونها مع بعض القمح حتى اذا نمت البذور التى كانت ترمز الى عودة الاله الى الحياة مما يبعث الخصب فى النبات ويسبب الاسراع فى نموه ٠

الدراما فى سوريا وبابل :

وكانت الدراما فى سوريا تدور حول اسطورة مشابهة لاسطورة اوزيريس وهى اسطورة تموز اله الماء والمحاصيل ٠ وكانت النسوة فى سوريا يندبن موته فى احتفال مهيب كل عام ٠ فالاله تموز كان يموت كل عام ليعود الى الحياة من جديد ، وكانوا يندبون موته مع ذبول الزرع والمحاصيل ثم يبتهجون لعودة الاله الى الحياة كل عام مع نماء الزرع مرة أخرى ٠ وهناك اساطير كثيرة تحكى قصة الاله تموز وترمز له بروح الزرع ٠ ففى بابل كان تموز هو حبيب عشتروت أو زوجها الشاب ٠ وعشتروت هى الالهة الخصب ٠ ولان اله الزرع كان يموت كل عام ويهبط الى العالم السفلى ، كانت عشتروت تذهب الى ذلك العالم بحثا عنه وبالتالى تهدد الحياة كلها بالفناء ٠

وبتمثيل قصة ايزيس أو قصة تموز شهدت الدراما تقدما هائلا وكان الراقصون والممثلون الاوائل يرتدون جلود الحيوانات ويرتدون اقنعة تمثل بعض الحيوانات ٠ ثم تطوروا بعد ذلك الى اضافة بعض المناظر والصور واللوحات أو ما يمكن ان نسميه « الاكسسوار » مثل قارب اوزيريس الذى هاجمه فيه أعداؤه ٠

وبعد المسرحيات الاولى القائمة على الأداء الصامت كانت الدراما فى حاجة الى عنصرين آخرين هامين لتصل الى صورتها المتكاملة عند الاغريق بعد ذلك وهما الابطال الادميون والحوار . وهذه المرحلة الجديدة من التكامل لم تظهر فى مصر الفرعونية او سوريا وانما شهدت فجرها فى اليونان القديمة .

البداية الحقيقية

شهد الاغريق القدماء البداية الحقيقية للمسرح ، وخاصة فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها فى كل مجال من مجالات الحياة ٠٠ فى الحرب والفلسفة وفى العمارة وسائر الفنون ٠٠

المسرح والمدين :

كان المسرح فى اليونان القديمة مرتبطا أشد الارتباط بالعبادات الدينية متداخلا أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة ٠ وكانت المسرحية تمثل جزءا هاما من الاحتفالات الدينية الرسمية ، وهما احتفالات الاله ديونيزيوس رب الخصب والنماء واله الخمر ٠ وفى هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكى يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتلون الاناشيد ويتغنون للاله ديونيزيس بوصفه اله الخمر ٠ ويقدمون له القرابين ويعاهدونه على الولاء والحب ٠ وتتحول نشوتهم الى ما يشبه النشوة الالهية ، كأنما حلت فيهم روح الاله ديونيزيوس ، وعندئذ يرتجل أقربهم الى روح الاله الاغانى والانشيد ، أو يقود فرقة من الراقصين ٠ وربما شهدت هذه الفترة السحيقة من حياة اليونانيين القدماء مولد بذور الفن المسرحى ٠ اذ ان هذا المنشد أو المغنى فى احتفالات الاله ديونيزيوس لابد انه كان يؤدى انشاده وتضرعاته الى الاله فى حركات تمثيلية معينة ، أو ربما كان يقتمص روح الاله ذاته ويمثل دوره أمام المجموعة ٠ الا ان الفن المسرحى العظيم الذى أنشاه اليونان بعد ذلك وحدثنا عنه أرسطو فى كتابه « الشعر » نشأ من المظاهر المتعددة لاحتفالات ديونيزوس ٠ أو بالأحرى من تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة عنها وقيامه بدور القائد فى أثناء الانشاد أو الغناء ٠ وهناك عدد كبير من الروايات هى أقرب الى التخمين منها الى الحقيقة العلمية الملموسة عن الطريقة التى تم بها هذا الانفصال وكيف تطور

الحدث من الاجابة المرتجلة والترديد العفوى من جانب المجموعة أمام القائد الى الحادثة ثم الى الحكاية التي تنطوى على تسلسل معين يعبر عنه بوساطة الحوار . ويحدثنا ارسطو عن نشأة المسرحية اليونانية فيقول : « اتد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجأة ومن غير خطة مرسومة أو فكرة مدروسة ، الأولى من قادة أغاني الدرامب ، والثانية من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة » .

ولكننا نستطيع ان نستخلص من هذه العبارة ان الحفلات المسرحية الأولى التي جرت في اثناء الاحتفال بأعياد الاله ديونيزيوس كانت تجرى على شكل كورس . وقائد للكورس ينفصل عن المجموعة ويتخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة . والارجح ان قائد الكورس هذا أصبح فيما بعد هو الشاعر نفسه ، ولقد كان لدى اليونانيين القدماء رصيد هائل من الشعر الغنائي والملحمي كانوا ينشدون اشعاره أحيانا على أنغام الموسيقى وأحيانا على ايقاع الرقص ، واستمدوا من هذا الرصيد العظيم مادتهم الادبية اللازمة ، وذلك بالاضافة الى عناصر الماييم أو الحركات اليمائية ، فكان ذلك أساسا للتكوين المسرحي العظيم الذي اتموه في فترة ازدهار المأساة .

اغاني الدرامب :

اما اغاني الدرامب التي يذكرها ارسطو فهي نوع من الانشاد الذي كان يقوم المحتفلون في أعياد الاله ديونيزيوس . وكلمة درامب باليونانية كلمة ذات مقطعين . ديو . وتعني اثنين . وثرامبيوس وتعني الضرب التوقيعي . فكلمة درامب بهذا المعنى تعني اما النظم ذو المقطعين أو الانشاد الذي يتخذ له توقيعا خاصا . وينسب بعض الدارسين هذا النوع من الانشاد الذي تردد فيه ما يسمى « بالاغنية العنزية » . وهذا النوع هو الذي أعطى « المأساة » هذا الاسم . فكلمة Tragos معناها باليونانية عنزة وكلمة dia معناها اغنية الا انه لا يمكن الجزم بأن نسبة هذه الأغاني الى الماعز ناشئة من ان قائد الكورس أو المنشدين يلبسون أحذية تشبه أرجل الماعز (وهو رمز الاله ديونيزيوس) أو انها ناشئة من توضحية عنزة في أثناء

القيام بهذه الشعيرة الدينية أم أنهم كانوا يمنحون الشاعر الذى نظم هذه
الاغنية الدثرامية عزا بصفة مكافأة .

• الشاعر فوق منصة :

وهناك نوع آخر من الانشاد ربما كان له أثر فى نشأة المسرحية
اليونانية بعد ذلك وهو الشعر الذى كان يلقيه منشد من فوق منصة أو وهو
واقف فى مساحة خالية وسط جمهور من النظارة . وهو نوع يختلف تماما
عن أغنية الدثرايب التى يقوم الكورس بانشادها . وكان المنشدون فى هذا
النوع يستمدون مادة هذه الاناشيد من اشعار الملاحم اليونانية العظيمة مثل
ملاحم هومر وغيرها . وهى نفس المادة تقريبا التى حولوها فيما بعد الى
تراجيديات . ويختلف الدارسون حول الطبيعة التمثيلية التى كان يتميز
بها هذا النوع من الانشاد وعما اذا كان المنشد يقوم بتمثيل اشعاره أم لا .
الا أن الأرجح أنه كان يقوم ببعض الحركات التمثيلية والايمائية التى تساعده
على إيصال اشعاره الى الجمهور الملتقى .

المعالم الاولى للمسرحية :

وحتى ذلك الوقت لم تتضح المعالم الرئيسية لتطور الانشاد والافنيات
الدينية المسرحية فى أعياد ديونيزيوس الى المسرحية بمعناها الحقيقى .
الا اننا نستطيع ان نروى قصة هذه البذور الاولى نقلا عن أول تاريخ مسجل
ورد فيه ذكر التمثيل ، وذلك مما سجله لنا مسرح ديونيزيوس فى أثينا .
وهو يعتبر أهم مسرح قائم بذاته فى التاريخ كله كما يقول بعض النقاد .

شهد هذا المسرح بداية تطور الفن المسرحى فى أواسط القرن السادس
قبل الميلاد حينما كانت أعياد الاله ديونيزيوس تقام فى الجانب الشمالى من
مبنى الاكروبول حيث كانت توجد ساحة دائرية للرقص وبعض المقاعد
الحجرية . الا انه فى اثناء حكم بينزستراتوس ، بعد منتصف القرن
مباشرة ، انتقل هذا المسرح البدائى الى الموقع الذى نرى فيه حاليا اطلال

مسرح ديونيزيوس المحطم ، والذي مضى عليه الآن حوالى خمسة وعشرين قرنا . وقد دك اليونانيون القدماء بجوار معبد ديونيزوس ساحة مستديرة للرقص ثم اقاموا حولها بعض المقاعد الخشبية فوق انحدار التل .

ويرجع الى هذه الفترة تاريخ أول مسرحية ممثله سجلت أصولها كما يرجع اليها أيضا اسم أقدم رجل فى تاريخ المسرح على الاطلاق وهو الشاعر الممثل اليونانى « تسبس » . وتقسول سجلات مسرح ديونيزيوس ان تسبس الايكارى فاز فى أول مباراة للمأساة الا انه دخل تاريخ المسرح من أوسع أبوابه لسبب أهم من هذا بكثير هو أنه ادخل الممثل ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة بالإضافة الى قائد الكورس أو رئيس المنشدين الذى تقدم ذكره . ومنذ ذلك الوقت أصبح الممثل يتبادل الحوار مع رئيس الكورس . وكان هذا الممثل يقوم بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا مختلفا وملابس مختلفة . وكانت هذه هى البداية الاولى لخلق النص المسرحى ، الا ان مثل هذا النص كان بدائيا فجا الى درجة كبيرة لا يزيد على كونه سلسلة من القصائد ، يتناوب انشادها رئيس الكورس والممثل . ولم تصلنا أى مسرحية من مسرحيات تسبس الا أن أهميته البالغة تنبع من انه نقل التمثيل من مرحلة الارتجال والغناء المرتجل الى مرحلة جديدة أعطى فيها البذور المسرحية نمطا أو شكلا معيناً .

ويقول بعض النقاد والدارسين أن تسبس كان يعرض أشعاره على عربية فى الطرقات ، ولذلك فقد أصبح رمزا للممثلين الجوالين ، الا أنه ثبت بطلان هذا الرأى بالأدلة العلمية القاطعة ، والارجح ان تسبس الممثل كان يقف أحيانا على منضدة ليكون فى مستوى الكورس والمنشدين الذين يتجمعون فوق المنبج فى أحد المعابد مما كان يجعلهم فى مستوى أعلى من الممثل . وقد درج الدارسون على افتراض أن تلك المنضدة هى تلك التى كانوا يذبحون فوقها عنزا قربانا للاله ديونيزيوس ، وكانت أول خطوة نحو انشاء خشبة المسرح المعروفة وظل الكورس هو العنصر الرئيسى للعرض المسرحى فى زمن تسبس ، أما الأجزاء الممثلة من الرواية فكانت تعد فواصل أو استراحات بين الاناشيد المراقصة ، اما الاحداث المسلسلة المترابطة فلم تتخذ شكلها

المعروف بوصفها عقدة أو حبكة مسرحية الا تدريجيا وبعد تسبب بفترة ليست بالقصيرة .

ويعتقد الدارسون ان تسبب كان فى البداية يطلّى وجهه « بمكياج . من الاصباغ والمساحيق تخفى معالم وجهه تماما ٠٠ حتى يستطيع ان يتقمص الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، ثم اخترع بعد ذلك القناع فأغناه عن المكياج ووفر له الفرصة لتقمص شخصيات متعددة . وهناك رأى يقول ان القناع كان شيئاً موروثاً عن رقص الطقوس الدينية البدائية غير ان الاقنعة اخذت أهميتها البالغة فى انتحال الممثل للشخصية منذ زمن تسبب وخلال تاريخ المسرح اليونانى كله ٠٠

الاحتفال المسرحى المهيّب :

كانت المناسبتان السنويتان اللتان تقام فيهما الحفلات المسرحية هنا العيدان الدينيان اللذان يقيمهما اليونان لتمجيد الاله ديونيزيوس ٠٠ أحدهما عيد ديونيزيوس لينابوس ويقام فى الشتاء وهو مخصص لعرض الحفلات المسرحية وان كانت المأسى مما يعرض فيه احيانا ٠٠ وعيد الديونيزيا الذى كان يقام فى الربيع فى البقعة المقدسة التى تشتمل على المعبد والمسرح ، وهذا العيد الاخير هو المهد الحقيقى الذى نشأت فيه المسرحية اليونانية ، ومنذ سنة ٥٣٥ ق م ٠ حين تسلم تسببس اولى جوائز المسرحية حتى فترة انهيار المسرح اليونانى بعد شعرائه الثلاثة العظيم اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز كان تمثيل التراجيديات هو مظهر العظمة لمدينة ديونيزيوس كما كان جزءا هاما من الاحتفالات الدينية بهذا الاله ٠٠

وكانت الاعياد الديونيزية فى هذا القرن الخامس قبل الميلاد تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية ، وتختتم بمباراة تستمر ثلاثة ايام يتبارى فيها شعراء المأساة ٠ وكان يخصص لكل شاعر برنامج يستمر يوما كاملا من الصباح الى المساء يلتزم فيه بتقديم ثلاث تراجيديات كاملة ومسرحية ساتيرييه صغيرة كقطعة ختامية ٠ وكانت الجائزة التى تقدم

للشاعر الفائز هي عنزة رمز الاله ديونيزيوس علاوة على تسجيل اسمه
ووضعه فى لوحة الشرف وتسجيل اسم عائلته وبلدته وكل ما يمت اليه
يصلة ٠

وفى بداية الامر كان كل شاعر من شعراء المأساة يؤلف مسرحياته
الثلاث من موضوع واحد مترابط ٠٠ ولعله كان يعالج بطلا أو عائلة واحدة
فى المسرحيات ٠٠ ومن هنا نشأت الثلاثيات المسرحية المعروفة مثل ثلاثيات
أسخيلوس ٠ ولم تكن هذه المسرحيات تمثل الا فى حفلة واحدة فقط فى
مدينة اثينا الا اذا صدر قرار خاص باعادة تمثيلها بعد وفاة الشاعر مثلما
حدث فى بعض مآسى أسخيلوس ٠٠

ان تاريخ المسرح اليونانى الحقيقى ٠٠ وربما تاريخ المسرح العالمى
بأسره بدأ بدايته الحقيقية مع هذا الشاعر المسرحى العظيم ٠٠ أسخيلوس ٠

الحدث في الدراما

لغة الدراما هي لغة السلوك ، وليست لغة السرد ٠٠ وعندما عرف
ارسطو الدراما في كتابه « الشعر » نص على ان الاصل فيها هو الحدث
وليس القصة ٠ وحتى كلمة دراما نفسها اشتقت من كلمة « درامينون »
باليونانية ومعناها « عمل شيء » ٠٠ ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما
ومن هنا أيضا كانت طبيعة الحدث هي المدخل الاول لدراسة هذا الشكل
الفني ٠

والاختلاف الجذري بين الدراما وسائر الاشكال الفنية الأخرى مثل
الرواية أو القصة مثلا ، هو انها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق
الحوار ، في زمن مسرحي معين لا يزيد في الغالب على ثلاث ساعات ٠٠
ولذلك فان عصر الزمن في الدراما يحتم على الكاتب المسرحي ان يعالج
الماضي والمستقبل بطريقة خاصة ، وان يجعل هذه الازمنة جميعا تصب في
الزمن الحاضر ، وتتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض ،
وذلك عن طريق تصارع ارادتها ، وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها ٠
والحوار هو وسيلة الكاتب في التجسيد ٠

طبيعة الحدث المسرحي :

يقول الاستاذ تيودور هاتلن في كتابه « مدخل الى الدراما » ان
الحدث المسرحي في أبسط صورة يعنى حركة الممثلين أثناء تأديتهم
للمسرحية ٠٠ والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من
خروج ودخول الى آخره ، والحركة الداخلية أيضا التي تجسم صراعا عنيفا
أمام مجموعة من النظارة ٠

وبهذا المعنى استخدمت الكنيسة في القرون الوسطى « الحدث » أو
الحركة لتجسيم القيم الدينية المختلفة ٠ ولكن الحدث المسرحي اعقد كثيرا من

هذا المفهوم البسيط • فهو يتكون من موقف اساسى يتطور الى ذروة معينة • وهذا الموقف محدود بطبيعة التركيز الذى تتطلبه الدراما • فلا بد للكاتب المسرحى ان يعثر على موقف من نوع خاص ، موقف مركز بطبيعته ، ويشتمل بطبيعته أيضا على عناصر الصراع • وليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجى بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط • وانما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا • فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها هى العناصر الرئيسية فى خلق الموقف الذى يحتوى على صراع • • وإذا كان مبدأ « الاختيار » يلعب دورا كبيرا فى عملية الخلق لدى كل فنان ، فان الكاتب المسرحى بنوع خاص • يستخدم هذا المبدأ فى أوسع نطاق ممكن حتى يصل الى جوهر هذا الموقف الذى يكون بداية الحدث • •

الحدث والشخصية :

والحدث بوصفه موقفا يحتوى بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الارادة الى ذروة معينة ، لا ينفصل عن الشخصية • • فالشخصية هى صانعة الحدث • وبذلك تكون الشخصية والحدث شئ واحد • •

فالموقف الاساسى الذى بنى عليه شكسبير مسرحية « ماكبث » مثلا هو طموح ماكبث المتأصل الى المجد من ناحية ، وقيمه الاخلاقية التى تحتم عليه ان يخلص المليكه دنكان ويكرم وفادته من ناحية أخرى • • وهذا الصراع العنيف داخل شخصية ماكبث هو الذى يخلق الموقف ويطوره عندما يتغلب جانب الطموح عند ماكبث فيقتل دنكان طمعا فى الملك • ثم يتورط بعد ذلك فى سلسلة من الجرائم التى تدفعه دفعا الى مصيره التراجيدى • • واما هذا الطموح فيؤكدده أحيانا عنصر الخرافة أو ربما القدرية متمثلا فى نبوءة الساحرات الثلاث وأحيانا شخصية زوجته التى تجسم هذا الطموح فى نفسه وتدفعه فى كل لحظة الى ارتكاب جرائمه • •

مفهوم الزمن :

ومن المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية ، هو انها تعطى المشاهد احساسا بأنه يشهد شيئا فى الحاضر يحدث امامه فى نطاق ساعات العرض الثلاث ٠٠ فالرواية مثلا تعطى القارئ احساسا بأنه يقرأ شيئا حدث فى الماضى ، أما فى المسرح فهناك كما يقول الناقد بروكس ٠ « عملية متطورة تصل من خلال الصراع الى معنى » ٠٠ ورغم ان هذا الصراع لابد ان يتجسم امامنا على خشبة المسرح فى الحاضر ، وفى نطاق الزمن المسرحى ، الا ان جـذوره غالبا ما تكون فى الماضى ٠٠ فالحدث الحاضر هو غالبا نتيجة حتمية لاحداث سابقة على التي وصلت به الى نقطة التآزم الدرامى ، وعلى الكاتب ان يعرفنا بهذه الاحداث السابقة حتى نستطيع ان نتبع معه تلك العملية المتطورة التي تحتوى على الصراع فى الزمن الحاضر ٠٠ وهو اما ان يحيطنا علما بهذا الماضى بطريقة اخبارية مباشرة ، او عن طريق الايحاء به وبعثه مرة أخرى فى الزمن الحاضر عن طريق التجسيد ٠ وهنا يتداخل الماضى مع الحاضر ويؤثر فيه ، بل ويخلقه ٠٠ ولكن هذا ايضا لا يكفى ، اذ لابد للماضى والحاضر معا ان يوحيا بتطور معين فى المستقبل ٠٠ والكاتب المسرحى الجيد يستبعد طريقة الاخبار المباشرة لانها تتنافى مع أهم مبدأ من مبادئ الفن وهو مبدأ الايحاء غير المباشر ٠٠ فالتقرير لا يخلق فنا وانما قد يعبر عن تجربة حياة ٠٠ واذن فالمسبيل الوحيد امام الكاتب المسرحى هو الايحاء بما حدث فى الماضى يجعله جزءا لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة ٠٠ لننظر مثلا الى هذا المشهد الافتتاحى من مسرحية انتيجون لسوفوكليس :

انتيجون : اسمين يا أختى ، أتعرفين مصيبة واحدة لم يلحقها زيوس
بنسل أوديب ، انا استطيت اخبارك بمصيبة أخرى ٠٠
عار آخر يدخره لنا أعداؤنا اتدريين ما هو ؟؟

اسمين : لا يا انتيجون ، لقد مات اخوانا كل بيد الآخر ٠٠ واليوم
لا أعرف شيئا آخر يبعث فى كل هذه التعاسة ٠٠

انتيجون : اصغى لى ٠٠ اريدك ان تأتى الى هنا حتى لا نسمعنا أحد ٠

اسمين : ما الخبر ؟ نظرتك تبعث فى الرعب ٠٠

انتيجون : تسالين ما الخبر ؟ الا يسمح كريون باقامة قداس الجنائز
على جثمان احد اخوينا بينما ينكرها على الآخر ؟ لسوف
ينال ايتيوكليس ما يستحقه من مراسم الدفن ٠٠ اما
بولينييس فلن يدفن ولا حداد عليه ، وانما سيترك جثمانه
نهباً للغربان ٠٠ تلك هى اوامر كريون النبيل لى ولك ٠٠
تعم ٠ لى انا ايضا !! ولسوف يأتى بنفسه الى هذا المكان
ليقرأ علينا مرسومه ٠٠ وهو يعلق أهمية كبيرة على تنفيذ
اوامره ، ومن يخالفها فعلى الناس ان يرموه بالحجارة
أمل ان ترينى معدتك الأصيل ٠

اسمين : ماذا تستطيع ان افعل ؟

انتيجون : لتتخذى قرارك اذا كنت ستعاويننى ٠٠

اسمين : وكيف اعاونك ؟

انتيجون : لنحمل الجثمان ٠٠

اسمين : تعنين ٠٠ ندفنه متحدين بذلك ارادة الملك ؟؟

انتيجون : نعم ٠٠ انه اخونا ٠٠ اخى واخوك ٠٠ ولسوف ادفنه ٠٠
ولن يقول انسان اننى تركته نهباً للوحوش الضارية ٠٠

اسمين : (فى رعب) كم انت تعسه ! رغم ارادة كريون ؟

انتيجون : الديه الحق فى ان يفصلنى عن عائلتى ؟

اسمين : انتيجون ! انتيجون لقد فقا ابونا المسكين عينيه تكفيرا
عن جريمته ومات فى الوحل ٠ وامنا - التى كانت أمه -

– شفتت نفسها وقتل اخوانا احدهما الآخر • فكبرى قليلا – لقد أصبحنا وحيدتين تماما !! أى نهائية سيئة تنتظرنا اذا نحن تحدينا ارادة سيدنا ؟ انتيجون ، ما نحن الان نساء •• نساء لا يعرفن كيف يستملن الرجال • وهؤلاء الذين يقبضون على مقاليد السلطة اناس اقوياء •• فليغفر لى بولينيسيس ، ولكنى اتنحى عن هذه المهمة واطيع السلطات •• فمن المعبث ان يحاول المرء ما ليس فى طاقته •

فى هذا المشهد يبعث سوفوكليس الماضى حيا على خشبة المسرح فى اللحظة الاولى من رفع الستار •• ولكنه لا يبعثه بطريقة مباشرة وانما يجعله قوة مؤثرة فى الحاضر ، بل هو السبب الحتمى فى خلق هذا الحاضر •• فنحن نعرف ان مسرحية « انتيجون » هى الجزء الثالث من ثلاثية سوفوكليس عن اسطورة اوديب وهى المكونة من اوديب ملكا واوديب فى كولونا ثم انتيجون •• وفى الاسطورة – كما هو معروف – فقأ اوديب عينيه بعد ان اكتشف انه تزوج امه وانجب منها ابناءهم فى الحقيقة اخوته •• وشنت الملكة جوكاستا نفسها بعد هذا الاكتشاف ، اما اوديب فقد هام على وجهه حتى مات فى كولونا بعد ان صب لعناته على ولديه من امه •• وفى مسرحية انتيجون يعالج سوفوكليس الجزء الاخير من الاسطورة • ولكنه لا يبدأ بحكايتها – كما رأينا فى المشهد السابق – وانما نحس من الوهلة الاولى بأنها تشكل الحدث الحاضر وتعيش فيه بالحتمية •• فالجزء الاخير من الاسطورة يقول ان ايتوكليس بن اوديب بعد ان تولى عرش طيبة نفى اخاه بولينيسيس الذى كان يرغب فى الاستيلاء على السلطة •• وقد استنجد بولينيسيس بجنود ارجوس وقاد حملة ضخمة ضد طيبة حتى يستولى على العرش •• وفى هذه المعركة دار نزال بين الاخوين حيث قتل كل منهما الآخر • وبذلك تحققت لعنة ابيهما اوديب التى صلبها عليهما قبل موته • اما السلطة فقد تولاها من بعد ايتوكليس ، كريبون الذى اصدر اوامره بان تدفن جثة ايتوكليس وتقام لها الشعائر التى يستحقها بوصفه بطلا قوميا ، اما بولينيسيس فيعتبر

خائنا ترمى جثته للوحوش الضارية والغريان • وهو عقاب كان يثير فى نفوس اليونانيين القدماء الهلع والرعب •

وهنا يتحدد مصير انتيجون - التى تصر على دفن أخيها بولينييس - بحتمية تأثير هذا الماضى فى الحاضر •• فقد صب اوديب لعنته على ابنائه من أمه كما كانت نبوءة العراف لوالد اوديب سببا فى نفيه عن طيبة ثم قتله لابيه وزواجه من امه •• كل هذه الاحداث الماضية تكمن وراء الحدث فى انتيجون وتصنع مأساة الاخوين أولا - وهو الماضى القريب - ثم تصنع مأساة انتيجون نفسها التى تلاقى مصيرها - فى الزمن المسرحى - عندما يأمر كريون بقتلها جزاء مخالفتها لأوامره •• ولكى يبعث سوفوكليس هذا الماضى امامنا على خشبة المسرح - كما رأينا فى المشهد السابق - يضع الاختين امام قرار معين لابد ان تتخذه فى هذه اللحظة ويدور الصراع منذ الوهلة الاولى بين أنتيجون التى تريد أن تتحدى ارادة كريون • واسمين التى تجبن عن تحدى هذا القرار •• وقد تمثلت امام عينيها جميع المصائب التى الحقها زيوس رب الارباب باوديب ونسله • وعندما تتخذ انتيجون قرارها بدفن أخيها • يدفع هذا القرار بها الى مصيرها المأسوى فى النهاية ، فهو يشير الى ما سيحدث فى المستقبل فى اللحظة التى يبعث فيها ماضى اوديب واللعنة التى صبها على ابنائه •• وهكذا يجسم سوفوكليس حتمية تأثير هذا الماضى فى الحاضر والمستقبل معا ••

حضورية الحدث :

ويتضح مما سبق ان أهم خاصية تميز الحدث المسرحى عنه فى سائر الفنون القصصية هى ما يسمى خاصية « حضورية الحدث » •• وهى تعنى بمفهومها البسيط - الصراع • سواء كان خارجيا أم فى عقول الشخصيات الذى يتم أمامنا على خشبة المسرح وفى نطاق الزمن المسرحى الحاضر •• وذلك عندما تصبح دوافعه الماضية جزءا لا يتجزأ من هذا الحاضر •• ولكن اصطلاح « حضورية الحدث » لا يعنى فقط هذا المفهوم بل يمتد ليشتمل على

مفهوم آخر أكثر عمقا وهو حتمية حدوث هذا أو ذاك فى هذه اللحظة بالذات ٠٠ ولنضرب مثلا واحدا بمسرحية « الاشباح » لهنريك ايسن ٠٠ فى الفصل الأول من هذه المسرحية نجد المسز الفنچ تتبها لافتناسح ملجا للالنام تكريما لنذكرى زوجها المراحل المسز الفنچ ، وهو رجل منحل كان يذونها مع خادمتها المتى أنجبت منه طفلة سفاحا هى (ريجينا) وأجبر أحد عماله «أنجستراند» على تبنيها ٠٠ اما لماذا تؤسس مسز الفنچ ملجا للالنام لتكرم نذكرى مثل هذا الزوج فى هذا الوقت بالذات فلان ابنهما اوزوالد قد عاد من الخارج منذ يوم أو يومين وكانت أمه قد أبعدته عمدا عن هذا المنزل الموبوء منذ كان فى السابعة ٠٠ ولم تسمح له بالعودة الا بعد وفاة أبيه ٠٠ وهى تريده الا يعرف شيئا عن ماضى هذا الاب ، بل على العكس تريده ان يجد نذكرى أبيه موضع تمجيد الناس واكبارهم حتى لا يكون اوزوالد ضحية لهذا الاب ٠٠ وهى لا تريد للابن ان يرث عن أبيه أى صفة من صفاته : لننظر الى هذا الحوار بين مسز الفنچ وراعى الكنيسة الاب ماندرز :

ماندرز : لقد عانيت كثيرا ٠٠

مسز الفنچ : كنت مشغولة بالعمل وهذا ما جعلنى اصمد ٠٠ استطيع ان أقول بصدق اننى كنت أعمل ٠٠ وكان الفنچ يتلقى كل الاعجاب والاكبار - ولكن لا تظن انه كانت له اية صلة بالعمل ٠٠ فالزيادة التى حققناها فى املاكنا والاصلاحات التى تمت - كل هذه المشروعات الكبيرة التى تحدثت عنها - كلها كانت من عملى أنا ٠٠ وكل ما كان يفعله هو ان يستلقى على الأريكة فى حجرة مكتبه يقرأ الصحف القديمة ٠٠ وفى لحظات الصفاء القليلة بيننا كنت احاول ان احثه على العمل دون جدوى ٠٠ كان ينغمس ثانية فى عاداته القديمة ٠٠

ماندرز : وانت تبينين نصبا تذكاريا لرجل كهذا :

مسز الفننج : سأحاول ان اشرح لك ٠٠ اولا كنت أخاف بالطبع ان يعرف الناس الحقيقة فى يوم من الايام ، وبهذا قررت ان اهدى ملجأ الايتام لذكرى الفننج ، حتى أخرس الاشائعات الى الأبد ٠٠ حتى اقضى على أى ظل من الشك .

مانسدرز : لقد نجحت فى ذلك كل النجاح ٠٠

مسز الفننج : ولكن السبب الرئيسى هو اننى لم ارد لابنى ان يرث أى شىء مهما كان عن أبيه .

وفى هذا المشهد يتضح ان حضورية الحدث الدرامى هى التى تعطى للمسرحية ما تسميه الأستاذة اليس نرمنور فى كتابها « حدود الدراما » « حضورية التأثير » أى الاحساس بأن الماضى والحاضر والمستقبل تتركز فيما يحدث الآن أمامنا على خشبة المسرح ، كنتيجة لدوافع حتمية ٠٠

★ ☆ ★

البطل التراجيدى عند شكسبير

لا يستطيع الباحث ان يتعرض لدراسة البطل التراجيديدى عند شكسبير أو غيره من كتاب التراجيديا العظام ، دون أن يعود الى مفهوم أرسطو للبطل التراجيديدى ٠٠ فبالرغم من ان بعض الدارسين قد ثاروا على مفهوم أرسطو للتراجيديا ، وللبطل التراجيديدى بوجه خاص ، وقرروا ان التراجيديا بمفهومها الأرسطى لم تعد ممكنة التحقيق بعد عصرها الذهبى فى اليونان ، بل وذهب البعض الى حد القول بان التراجيديا اليونانية هى وحدها التراجيديا الحقبة الخالصة ، وان ما جاء بعدها ليس سوى محاولات للاقتراب من فكرة التراجيديا كما تحققت فى اليونان القديمة - مثلما يقول الأسناناف ٠ ل ٠ لوكاس فى كتابه « التراجيديا وعلاقتها بكتاب الشعر لأرسطو » ٠٠ بالرغم من ذلك كله فلا مناص للباحث من ان يعود الى مفهوم أرسطو ، ليس فقط لأن هذا المفهوم ظل حتى الآن التفسير المعتمد الوحيد لطبيعة التراجيديا وللبطل التراجيديدى أو ما يمكن أن نسميه وظيفة التراجيديا فى تحقيق « التطهير » عن طريق اثارة عاطفتى الشفقة والخوف ٠

وبذبح مفهوم أرسطو للبطل التراجيديدى من مفهومه لوظيفة التراجيديا ٠٠ فهو يقول ان التراجيديا « باثارتها لعاطفتى الشفقة والخوف تحققى التطهير من مثل هذه العواطف » ٠٠ ولكى يتحقق هذا الأثر لابد ان يكون البطل التراجيديدى « أفضل » من الفرد العادى ٠٠ فمثل هذا البطل قادر ، بتحوله من السعادة الى الشقاء ، على ان يربطنا بمصيره وان يعكس تجربتنا فيثير لدينا الشفقة فى نفس الوقت ٠ وعند أرسطو ان التحوّل فى اقصاد البطل من السعادة الى الشقاء هو السمة الأولى للحدث فى التراجيديا وهو الذى يثير فينا عاطفتى الشفقة والخوف ، ويربطنا بالمصير المأسوى الذى ينتهى اليه البطل ٠٠ ولذلك فان البطل الفاضل بشكل مطلق أو الشرير بشكل مطلق لا يثيران فينا انفعالات انشفقة والخوف ٠ اما البطل القادر على احداث هذا الاثر فهو الذى يسمو على مستوى الفرد

العادى ولكنه ليس فاضلا تماما ٠٠ اذ انه يرتكب خطأ معيناً فى الكم يؤدى به الى مصيرة الماسوى ٠٠ وهذا الخطأ هو ما يسميه أرسطو «بالهامارشيا» أو الخطأ التراجيدى ٠٠ والمثل الشهير الذى يسوقه من تراجيديا اوديب لسوفوكليس هو قتل اوديب لأبيه فى لحظة من لحظات الاندفاع العاطفى مما جعله يتردى فى سلسلة من الأخطاء المترتبة على هذه الهامارشيا ٠٠

ورغم ان الخطأ فى الحكم أو الهامارشيا هو الذى يسبب تحول اقدار البطل التراجيدى بل يزيدنا اعجاباً به واشفاقاً على مصيره لأنه يعطيه صبغة بشرية وان طاول الالهة فى عظمتهم ٠٠ ولقد حار الدارسون فى تحديد علاقة الهامارشيا بالارادة ، اذ ان نص أرسطو لم يعط هذه النقطة حقها من الوضوح ٠٠ ولكن الواضح ان البطل التراجيدى - اليونانى على وجه التحديد - لا يد له فى ارتكاب الهامارشيا التى تؤدى به الى مصيره فهى قدر مكتوب من الالهة ولا بد للبطل ان يسقط هذه السقطة العظيمة مرة واحدة تكون كافية لهلاكه ٠٠ واذا عرفنا ان أرسطو يعتبر تراجيديا اوديب لسوفوكليس التحقيق الأمثل لهذه الفكرة ، استطعنا ان نعتقد بصحة هذا المفهوم ٠٠ فاوديب - طبقاً لنبوءة العراف - كان مكتوباً عليه ان يقتل أباه ويتزوج أمه ، وذلك قبل أن يولد ٠٠ وعندما ولد سلمه أبوه لأحد الرعاة لكى يتركه فى الخلاء حتى يموت ٠٠ ولكن الراعى يشفق على الطفل ويسلمه الى زميل له يحمل له الى ملك كورنثة ، فيتبناه هذا الملك حتى اذا شب اوديب وسمع بنبوءة العراف هاجر من كورنثة كى لا يتورط فى هذه الفعلة الشنعاء ٠٠ ويتجه الى طيبه ، وفى الطريق تنشب مشادة بينه وبين أبيه الحقيقى لايوس ملك طيبه ، فيقتله اوديب فى فورة انفعاله ثم يتوجه الى طيبه وقد حل بها بلاء الوحش الرهيب الرابض على أبوابها يطرح على أهلها الغازا لا يعرفون لها حلاً ويهلك من لا يجيبه بالحل الصحيح ٠٠ ويحل اوديب اللغز وينتقل المدينة فينصبه أهلها ملكاً عليها خلفاً للملك المقتل ، ويهبونه زوجة لايوس لتصبح زوجة له ٠٠ وبذلك تتحقق نبوءة العراف فيقتل اوديب أباه ويتزوج أمه ٠٠

البطل التراجيڊى والقدر :

ويتضح من هذا ان اوديب وان ارتكب هذا الخطأ التراجيڊى لم يكن الا مسخرا لتنفيذ ارادة قدرية معينة هي التي تسوقه حتى من قبل ميلاده الى مصيره المفجع . ورغم ذلك يذهب بعض الباحثين من امثال الأستاذ س. ه. بتشر فى كتابه الشهير .٠٠ « نظرية أرسطو فى الشعر والفنون الجميلة » الى اننا لا يمكن ان نبرىء البطل التراجيڊى تماما من الذنب فى ارتكابه للهامارشيا ، فقتل اوديب لابيه الملك لاويوس فى الطريق – على سبيل المثال – جاء نتيجة لاعتداد اوديب الشديد بنفسه وزهوه بقوته الى جانب العوامل القدرية الأخرى .٠٠ وعلى أى حال ، فان مشكلة العلاقة بين الهامارشيا والارادة قد دوخت الباحثين الذين عنوا بتفسير نص أرسطو وشرحه والتعليق عليه . ولكن يتضح فى نهاية الأمر أنه حتى ولو كان للبطل التراجيڊى اليونانى بعض الاختيار فى ارتكاب الهامارشيا فهو مساق الى ارتكابها بواسطة قوة أكبر منه هي ما يمكن ان نسميها الالهة او القدر .٠٠ ولذلك فان الصراع فى التراجيڊيا اليونانية – فيما عدا بعض أعمال يوريبديدس – هو صراع بين البطل وبين هذه القوة الخفية العظيمة .٠٠ وهو صراع لا يخرج منه البطل منتصرا لأن مصيره قد تحدد له من قبل ، وانما تأتى الهامارشيا كتبرير موضوعى لتحول اقدار هذا البطل من السعادة الى الشقاء .٠٠

شكسبير والصراع داخل البطل :

واذا كان الصراع – حسب المفهوم الارسطى – يدور بين البطل وقوة خارجية هي القدر أو الالهة التي ترسم له مصيره فان شكسبير قد نقل مجال الصراع الى داخل عقل البطل ذاته . فرغم ان شكسبير يلتزم بالقاعدة الارسطية التي تقول بان البطل التراجيڊى أفضل من مستوى الفرد العادى فهو يضعه فى صراع مع انسانيته وليس مع قوة خارجة عنه ، ولذلك فهو يهبه قدرة نفسية وعقلية خارقة . والضعف البشرى أو الهامارشيا الشكسبيرية هو جزء من التكوين النفسى للبطل وليس تبريرا موضوعيا لتحوله من

السعادة الى الشقاء ، وهو يحل عند شكسبير محل القدر الاغريقى الخارجى دون ان يمنع البطل من ممارسة ارادته الحرة . والحقيقة ان الفرق بين البطل التراجيدى الاغريقى والشكسبيرى يكمن فى التصور الاساسى لفكرة القدرية . فالقدر الاغريقى الخارجى يحدد مصير البطل التراجيدى ، وبالتالي يبنى الحدث فى التراجيديا على رد فعل البطل تجاه هذا القدر . فالبطل يمارس حرية ارادته فقط من خلال رد الفعل . اما فى شكسبير فان مصير البطل لا ينفصل - كما يقول الأستاذ ليتش فى كتابه عن التراجيديا الشكسبيرية - عن عقل البطل ، واحساسه .

وهذا الاستعداد النفسى للوقوع فى الخطأ هو الذى يودى بالبطل الى مصيره التراجيدى وبالتالي فان الخطأ التراجيدى عند شكسبير هو خطأ ارادى . الا ان شكسبير يلبس هذا الخطأ الارادى ثوب القدرية بأن يضع البطل نفسه فى موقف لا يمكن ان يتحاشاه ، ولا يجد أمامه سوى سبيل واحد للسلوك هو الذى يحدد له مصيره المأسوى . وهنا يصبح القدر فى داخل البطل وليس خارجه .

ويتخذ هذا القدر الداخلى أحيانا شكل الخرافة مثل الساحرات فى ماكبث أو شبح الأب فى هاملت ، أو قد يتخذ شكل سوء التقدير كما هو مع لير الذى أراد ان يقيس حب بناته له بأجزاء من مملكته أو حساسية عطيل الشديدة بالنسبة للونه الاسود .

واذا وضع البطل نفسه فى موقف معين نتيجة لارتكابه الخطأ الارادى لا يصبح قادرا على الهروب من هذا الموقف ، فهو يتردى بعد ذلك فى سلسلة الاخطاء النابعة من الخطأ الاول والمرتبة عليه دون ان يكون له اختيار فى التوقف . ففى تراجيديا ماكبث مثلا ، نجد ان فكره الطموح متأصلة فى نفس ماكبث فهو يريد من أعماقه ان يكون ملكا وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث . ولكنه عندما يقتل دنكان بالفعل ، يضع نفسه فى ذلك الموقف الذى لا فرار منه ، فيصبح عليه ان يتردى فى سلسلة الاخطاء التى تترتب على خطئه الاول حتى يلقي مصيره . وكذلك الحال

مع كل من لير وهاملت وعطيل • فهاملت مثلاً يتحول عن الانتقام ، ثم فكرة الحياة والموت ، وبذلك يضع نفسه فى موقف لا فرار منه ، ويصبح مصيره محتوماً كأنه جوال ضل طريقه فى الصحراء •

الأثر التراجيدى :

ولكن كيف يثير هذا البطل التراجيدى الذى يتردى فى الخطأ بارادته اعجابنا ويرتبط مصيره بمصيرنا ، حتى يثير فينا تحوله من السعادة الى الشقاء الأثر التراجيدى المبني على الشفقة والرعب ؟ يقول الدكتور ١٩٠٠ م. تيليارد فى كتابه « آخر مسرحيات شكسبير » ان البطل التراجيدى الشكسبيرى يثير فينا انفعال الفخر ، لأنه يتطهر من خلال المعاناة • وهو يذكرنا بالمولودج الاخير الذى يقوله عطيل فى لحظة الاكتشاف قبل ان يقتل نفسه ، وبإدراك الملك لير قرب نهاية المسرحية لحقائق الكون الدفينة وتعاطفه مع كل ما حوله • وكما زادت معاناة لير وضاق عليه الخناق زادت عظمتة كشخصية مأسوية وزاد ادراكه للعالم وللقوى التى تتحكم فيه • وكذلك الحال مع كل من هاملت وماكبث • صحيح ان هؤلاء الابطال ينتهون بالهزيمة والموت ، ولكن هذا المصير هو الذى يثير فينا الرعب • وهو هنا رعب يختلط بالاعجاب بالبطل الذى أصبح • من خلال المعاناة ، يدرك الموقف الذى وضع نفسه فيه ادراكاً كاملاً ، بل ويدرك العلاقات الدقيقة الخفية التى تتحكم فى العالم من حوله • ويتفق الأستاذ كليفورد ليتش مع الدكتور تيليارد فى هذا الرأى • فهو يقول ان الأثر التراجيدى بشكل عام وعند شكسبير خاصة ينتج عن التوازن بين انفعالى الفخر بالبطل والرعب لمصيره • فنحن نحس بالفخر ازاء البطل لأنه يعرف مصيره ويصبح هذا المصير سبباً لتأمل الحياة من حوله •

المقدرة على التحمل :

والمعاناة التى تؤدى الى التطهير لا تخلق وحدها البطل التراجيدى عند شكسبير • وانما يتميز هذا البطل أيضاً بقدرة فائقة على التحمل • وهى

قدرة تتجلى دائما كلما زادت معاناته وكلما ضاق عليه الخناق استطاع ان يصل الى فهم اكثر عمقا للحياة الانسانية . فالملك لير يتطور على دلول الحدث فى المسرحية من رجل مفرور حصاد المزاج الى رجل يدرك أسرار هذا العالم ، كما يدرك شمول فكرة الشرفية كما يكتسب ماكبث جلاله من هذه القدرة على التحمل اثناء المعاناة حتى ليتحول فى نظرنا من قاتل الى بطل يجسم الصراع الداخلى بين نزوع الانسان الى العظمة وضعفه البشرى المتأصل . ولذلك فان مثل هذا البطل التراجيدى يكسب اعجابنا لاننا نحس ، كما يقول الأستاذ ليتش : « انه بشر مثلنا لديه من نقط الضعف ما لدينا ، ونفخر بطبيعتنا البشرية لانها تأخذ فى قدرة هؤلاء الأبطال على المعاناة والتحمل ، اسمى أشكالها » .

نزعة الجنون :

وتصاحب هذه القدرة الفائقة على المعاناة والتحمل عند البطل التراجيدى الشكسبيرى نزعة دائمة الى الجنون . وقد تبدو هذه الفكرة غريبة بعض الشيء وخاصة بعد أن قلنا أن البطل يصل من خلال المعاناة الى ادراك عميق للعالم . كما ان فكرة الجنون تعنى دائما افلات زمام السيطرة على العقل والجسم معا ، وبالتالي فقدان القدرة على الادراك ، ورغم ذلك نجد البطل التراجيدى عند شكسبير يمر بخبرة الجنون بشكل أو بآخر : الملك لير مثلا يصل فى معاناته الى الجنون الحقيقى ، وعطيل تنتابه نوبات « الهلوسة » عندما يكون فى أعلى درجات الوعى بما يرتكبه من شر . . . وكذلك هاملت يؤدى به تأمله لفكرة الانتقام الى ما يشبه الجنون أو تصنع الجنون .

ورغم ذلك ، فان فكرة الجنون عند البطل التراجيدى الشكسبيرى لا تفقده القدرة على الادراك . وانما تعمق هذه القدرة وتزيد من حدتها دائما فهاملت فى لحظات جنونه يصبح أكثر ادراكا للعالم من حوله حتى ليدفع بولونيوس الى ان يقول :

كم تحمل اجاباته احيانا من معان عميقة !

تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون •

ولا يمكن للعقل والتعقل ان يلدها بمثل هذا العمق •

ولير فى جنونه يصبح أكثر ادراكا للشر الذى يسيطر على العالم وظلم البشر وزيفهم أكثر من أى شخصية أخرى خلقها شكسبير ، وشكسبير يستخدم فكرة الجنون ليؤكد بها هذه المفارقة - مفارقة وصول البطل الى الحكمة من خلال الجنون • وهو يقول ذلك صراحة فى الملك لير مثلا على لسان ادجار حين يقول معلقا على حديث لير فى جنونه :

« أى حكمة فى الجنون » •

وهنا يعمق الجنون من الخبرة العنيفة التى يمر بها البطل التراجيى حتى يجعله فى النهاية معلقا على التجربة الانسانية فى شكلها العام • كما ان الجنون وما يرتبط به من عذاب يصبح هنا اعلى قمة لمعاناة البطل توصله الى التطهر •

وعندما يصبح الجنون عند البطل التراجيى الشكسبيرى طريقا للحكمة ، نشك نحن فى قيمة العقل لأن الانطباع الذى تخلفه هذه النزعة فى البطل هو كما يقول الاستاذ ليتش أن « الانسانية تستطيع ان تبرر وجودها بواسطة قدرتها على المعاناة ، وعلى ادراك معاناتها » •

الحركة الدرامية °° فى أيرلندا

لا يستطيع دارس الدراما الحديثة ان يغفل الاثر العظيم الذى خلقتة الحركة الدرامية الايرلندية على المسرح فى القرن العشرين اذ ان اهميتها تنبع من عاملين رئيسيين اولهما :

ان هذه الحركة التى بدأت فى ايرلنده مع نهاية القرن التاسع عشر على يد و . ب . بيتس ولادى جريجورى ، ثم حمل لواءها من بعدهما جون م . سيسنج فى بداية العشرين ، قد انقذت الدراما الانجليزية من الانهيار الذى كانت تسير اليه منذ القرن السابع عشر ، وكذلك اعادت الى الدراما فى البلاد التى تتحدث الانجليزية طابعا شعريا ذا جلال خاص ، وتلك مهمتها التاريخية وثانيهما : انها المقت الضوء من جديد على القوانين الجمالية الرئيسية فى الدراما ، وذلك بأن خلقت لنا فنا مسرحيا يمكن ان تقارنه بالمسرح العظيم فى العصور التى سبقت قيام هذه الحركة ، وتلك مهمتها الفنية .

ظلت الدراما الانجليزية والايرلندية - التى كانت تعتبر حتى القرن التاسع عشر جزءا من الدراما الانجليزية - تسير الى انهيار مستمر منذ القرن السابع عشر . فحوالى منتصف هذا القرن اغلقت المسارح قرابة ثمانية عشر عاما (من عام ١٦٤٢ الى ١٦٦٠) ساد انجلترا اثناءها حكم المتطهرين واعلان الجمهورية الذى استتبع عداء سافرا للمسرح . وعندما أعيد فتح المسارح فى عصر عودة الملكية لم يستعد المسرح الانجليزى تلك المكانة العالية التى حققها فى العصر الأليزابيثى مثلا ، فقد كانت النهضة المسرحية فى عصر عودة الملكية كما تقول الاستاذة اليس فيرموز فى كتابها عن الحركة الدرامية الايرلندية « نهضة مظهرية أكثر منها حقيقة ، لانها ادخلت عوامل جديدة تحد من الكوميديا والدراما البطولية وأحلت مسرحا من نوع خاص محل الخصب والشمول اللذين كانا يميزان الدراما من قبل عندما كانت فنا قوميا بكل معنى الكلمة ، مثلما كانت فى اثينا » فقد غزت

الكلاسيكية الجديدة القادمة من فرنسا المسرح الانجليزي بكل ما فيها من جمود ومغالة •

فتعلم الانجليز من المسرح الفرنسى - وخاصة مسرح راسين وكورنى الاهتمام الزائد بالقواعد المسرحية الشكلية - نتيجة لتفسير أرسطو تفسيراً خاطئاً - مثل الوحدات الثلاث ، وحدة المكان والزمان والحدث ، ومبدأ ربط المناظر ، الذى لا يسمح بخروج الشخصية من خشبة المسرح الا اذا دخل غيرها ليصل ما انتهت منه ، وكذلك الحد من عدد الممثلين على خشبة المسرح والنص على استبعاد الحبكة الثانوية • الخ • وصحب هذا القصور فى دراما القرن الثامن عشر فى انجلترا ظهور بعض الفنون المسرحية الأخرى التى نافست الدراما منافسة شديدة حتى كادت تقضى عليها •

فمع قدوم الملك شارل الثانى ، وهو ملك أجنبى ، الى انجلترا أصبحت الأوبرا هى المنافسة الأولى للدراما ، أما المنافس الثانى فكان فن الرواية الذى برع فيه عدد من الكتاب الانجليز •

وكذلك كان ظهور عدد من الممثلين الكبار أصحاب الفرق من أمثال « جاريك » عاملاً هاماً من عوامل انهيار الدراما الجادة ، فقد كان هؤلاء يهتمون بارتضاء الجمهور أكثر من اهتمامهم بالفن المسرحى لذاته • فكان من الطبيعى حين نزل المسرح الى الجمهور أن يتربى لدى الأخير ذوق مستمد من طبيعة المسرحيات المعروضة ، ذوق جعله يستمتع بالحركات التمثيلية على خشبة المسرح أكثر من استمتاعه بالفن الدرامى ذاته ، كما ان هؤلاء لم يدربوا الجمهور على استخدام ملكة الخيال الخلاقة لديه • وبذلك تحطم فى أذهان الجمهور مفهوم المسرح الحقيقى ، وخاصة الشبان منهم الذين لم ينشأوا على أية تقاليد مسرحية نتيجة لاجلاق المسارح هذه الفترة الطويلة • يقول الأستاذ بونامى دوبريه وهو حجة فى مسرح عودة الملكية ان المسرح حين أعيد فتحه لم يكن مسرحاً بالمعنى المفهوم للكلمة وانما ملتقى العشاق والمتنطعين الذين لا عمل لهم الا التظاهر بالثراء والتنافس على ارتداء أفخر الملابس ، وكاد يلتقى فى المسرح خليط غريب من النظارة الذين فقدوا ارتباطهم

بالمرح • وقد جنحت هذه الأحوال بكتساب المسرح الحقيقيين الى الابتعاد عن خشبة المسرح حتى أصبحت مهمة الكاتب مع بداية القرن التاسع عشر أشبه - كما تقول الأستاذة فيرمور - بمهمة كاتب السيناريو فى الأفلام السينمائية • وأصبح المسرح الانجليزى مسرحا تجاريا يقدم عليه خليط عجيب من الميلودراما والمهزليات والأوبرا الكوميديية • • يقتبس الكتاب موضوعاتها جميعا من المسرح الألمانى أو الفرنسى ، أو يعدونها عن الروايات الانجليزية أو الأجنبية ، أو يأخذون موضوعات قديمة ويعيدون عرضها فى ثوب عصرى • ولم يكن لكل هذا بطبيعة الحال ، أية علاقة بالفن المسرحى الحقيقى • كان هذا المسرح يقضى تماما على ملكة الخيال لدى النظارة تلك الملكة التى يجب أن تلعب دورها الهام فى استقبال العمل المسرحى الحقيقى • وكانت كل الأنواع المسرحية التى تقدم تعمق من هذا التبدل وتغذيه بل وتميع طبيعة عملية التذوق الفنى • فقد كانت الميلودراما ، وقد حلت محل التراجييديا - تستمض بالاثارة عن العاطفة ، وبالمواقف عن البناء الدرامى المتكامل • وبالمناظرة الباهرة عن الحدث نفسه • أما المسرحيات المهزلية فقد كانت تقدم دائما شخصيات هى عبارة عن أنماط متكررة لا تثير الخيال على الإطلاق بل تبلده •

وعندما وصل المسرح الانجليزى الى هذه المرحلة من التفاهة والانهيار أصبح من الصعب جدا أن يقوم من عثرته على يد الانجليز أنفسهم • وكان لابد أن يتم انقاذه على يد كتاب من خارج انجلترا •

وهناك لعب هنريك ابسن الذرويحي دوره على خشبة المسرح الانجليزى •

كان ابسن العظيم يمثل لجمهور المثقفين الانجليز كل ما هو جاد وجليل فى الدراما الأوروبية • كان ابسن يمثل لهم شيئا طالما افتقدوه ، وهو حق الكاتب أن يعالج على خشبة المسرح موضوعات جادة مثيرة للنقاش • ولذلك لم يهتم الانجليز بجميع مراحل ابسن الفنية وانما ركزوا انتباههم فقط على المرحلة الوسطى ، وهى التى كتب فيها ابسن مسرحياته الاجتماعية التى أسماها برناردشو فيما بعد مسرحيات « المناقشة » • وتلك كانت خطوة انتقل

بعدها المسرح الانجليزى الى ما يسمى (مسرحية المشكلة) • أصبحت الجديدة ترتبط فى اذهان الجمهور بمسرحيات ابسن الاجتماعية مثل « بيت الدمية » و « الأشباح » و « عدو الشعب » وغيرها ، دون سائر مسرحياته الشعرية الرومانسية الرمزية الأخيرة مثل « البناء العظيم » و « عندما نستيقظ نحن الموتى » و « سيدة من البحر » الخ • وكان لاختيار هذه المسرحيات الاجتماعية أو مسرحيات المشكلة ، دون غيرها من أعمال ابسن – للتقديم على خشبة المسرح الانجليزى أثره فى توجيه الكتاب بعد ذلك فى بداية القرن العشرين • • ومعهم ذوق الجمهور ، الى الاهتمام بالمسرحيات النثرية التى تعالج مشكلات اجتماعية ، تلك المسرحيات التى تستمد تراثها من أقل أعمال ابسن أهمية ، وهى أعمال ، على ما فيها من قيم أخلاقية نبيلة ، تعالج موضوعات محدودة قد لا تثير الخيال الخلاق • • وبذلك ترك المسرح الانجليزى ما يفيض به مسرح ابسن من أعمال درامية حقيقية تنبض بالشعر المسرحى العظيم •

وكان على الحركة الدرامية الأيرلندية أن تستعيد للمسرح الانجليزى الشعر الذى افتقده فى ابسن ، وتعرضه على المسرح باللغة الانجليزية نفسها • حتى لا تترك هذه المهمة للمترجمين يأتونها بالدراما « الشعرية » الحقيقية من خارج حدود انجلترا • وكان أهم ما حققته هذه الحركة هو انها قد قدمت الدليل ، ولأول مرة منذ القرن السابع عشر ، على أن الدراما الشعرية من الممكن أن تكون مادة للمسرح الشعبى الحى • الذى هو جزء من حياة الناس اليومية • وبذلك غيرت الى حد كبير من خط سير المسرح الانجليزى جمهورا ، وكتابا • قد لا يهمنا كثيرا فى هذا المجال أن نعرف الحوادث المادية التى مرت بها الحركة الدرامية الأيرلندية منذ أن أسس و • ب • بيتس الجمعية الأدبية الأيرلندية فى لندن عام ١٨٩١ ، والجمعية الأدبية القومية فى دبلن عام ١٨٩٢ • تلك مهمة المؤرخ الذى يهتم بنشأة هذه الحركة وتطورها خطوة بعد خطوة حتى احتلت مكانها فى تاريخ المسرح الأيرلندى والانجليزى ثم العالمى • • وانما ما يهمنا هنا حقا هو أن نلم بالأسس والمبادئ الدرامية التى كانت تدعو اليها هذه الحركة فيما يشبه نظرية متكاملة فى الدراما دعا لها بيتس فى كتاباته النقدية وذكرياته ، ثم أخذت طريقها الى التطبيق فى أعمال بيتس نفسه ليدى جريجورى ثم عبقرى هذا الحركة جون م • سينج •

ما هى اذن هذه المبادئ والأسس النظرية التى قامت عليها الحركة الدرامية الأيرلندية ، من الممكن أن نلخصها فى كلمة واحدة هى : الشعر . كان هم م . ب . بيتس - رائد الحركة وواضع نظريتها الأول - هو أن يعيد الشعر الى خشبة المسرح بعد أن افتقدته فى مسرحية المشكلة والهزليات والمليودراما .

ولا يعنى ذلك أن حوار المسرحيات الجديدة لابد أن يكتب بالشعر الموزون ، وإنما استعادة « روح الشعر » على خشبة المسرح .

فروح الشعر اذا سادت المسرح هى فى رأى بيتس الوسيلة الصحيحة للوصول الى الحقيقة . ولقد كان يؤمن بأن حياة الفلاحين الأيرلنديين تعبر أصدق التعبير عن « روح » الشعر هذه . اذ أن موقف هؤلاء الناس من الحياة - فى رأيه - يشبه الى حد كبير موقف الناس من الحياة فى عصور الأدب العظيمة مثل عصر تشوسر ، وعصر النهضة الايطالية ، وفى اليونان القديمة والعصر الاليزابثى بانجلترا . أما اللغة التى يتكلمها هؤلاء الفلاحون فهى لغة غنية بالصور الفنية التى تعبر عن روح الشعر الكامنة فى حياتهم . كانت تجد لها متنفسا فى غرامهم المشبوب بكل ما هو بطولى وقومى فى حياتهم .

« ان كل ما يجول بخواطهم من افكار يأخذ صورة واضحة حسية . وعندما يكتبون يستمدون مادتهم من تجاربهم الفنية ويستمدون الرموز التى يعبرون بها عن افكارهم من الأشياء التى عرفوها طيلة حياتهم .

وبذلك أصبحت كلماتهم أكثر تأثيرا من كلماتنا ، لأنهم يستمدون عباراتهم من الحياة العامة ، من السوق أو الحانة أو من شعرائهم العظام فى العصور القديمة » .

ونستطيع أن نستشف من حديث بيتس عن الفلاحين الأيرلنديين ان الحركة الدرامية الأيرلندية حاولت أن تنقذ المسرح الانجليزى على أساس من امرين رئيسيين : مبدأ « الخيال الحى » ومبدأ « اللغة المسرحية » أما الخيال

الحى » فهو الهام الكاتب المسرحى الذى يستمد من حياة الناس اليومية من تجاربهم المتنوعة الغنية فى هذه الحياة • فتلك هى المادة « الحية » التى يجب على الكاتب المسرحى أن يعرضها لنا على خشبة المسرح ، وهى « حية » لأنها غنية بالعواطف الأصلية وبالرموز المستمدة مما حولنا من أشياء ، ولأنها تصل مباشرة الى جوهر الحياة وتبتعد عن الزيف • وهذه التجارب « الحية » الغنية وجدتها الحركة فى حياة الفلاحين فى أيرلندا لأنها هى الحياة الوحيدة التى لم تتأثر بزيف المدينة أو بأية مؤثرات خارجية من شأنها أن تمنع خيال الناس من أن يكون منطلقا خلاقا يبنى صورته الخاصة عن الحياة والموجودات •

ولقد كانت نقطة الانطلاق فى نظرية بيتس ثم الحركة الدرامية الايرلندية كلها - فى المسرح ، هو ذلك الايمان « بالخيال الحى » المستمد من حياة الفلاحين فى أيرلندا ، فهو القادر على توفير « المادة » للكاتب المسرحى • ولكن نظرية « الخيال الحى » لم تدع الى الكتابة عن هؤلاء الفلاحين فقط وانما تدعو ، على العكس ، الى تجربة جميع الأشكال المسرحية من التراجيديا الشعرية الى الكوميديا النثرية ومن الأسطورة، البطولية الى المسرحية التاريخية بشرط أن تحرص هذه الأشكال جميعا على اشاعة « روح الشعر » المستمدة من « الخيال الحى » •

ولقد وصف بيتس فى أعماله النقدية الأولى « شامين » على وجه الخصوص - بعض خصائص دراما الخيال الحى والوظيفة التى يجب أن تؤديها فى المجتمع فقال :

« علينا أن نكتب أو نخلق مسرحيات تجعل من المسرح مكانا للمتعة الذهنية ، مكانا يتحرر فيه العقل كما كان يتحرر فى مسارح اليونان القديمة ، وانجلترا وفرنسا فى بعض الحقب العظيمة من تاريخها ، وكما يتحرر اليوم فى اسكندناوه • فإذا أردنا تحقيق ذلك فلا بد من أن نتعلم ان الجمال يبرر نفسه ، وكذلك الحق • واننا بخلقهما (على المسرح) نكون قد أسدينا خدمة عظيمة لأمتنا • لا نستطيع اسداءها بكتابة تلك التفاهات ، حتى اذا تظاهرننا

باننا نخدم قضية ما • ولاشك أننا اذا كنا تحب قضية ما من قلوبنا فسنقترب بسهولة أكثر من الحق والجمال • ولكن علينا أن نتذكر – عندما يتكلم الحق والجمال ، أن نغلق نحن أفواهنا •• فالحق والجمال يحكماهما فوق كل الأحكام ، وهما يبرران ولا يحتاجان لأى تبرير » •

ولا يعنى بيتس بهذا المفهوم أن يقصر الدراما على نوع معين أو شكل دون آخر ، وانما يبغى فقط أن يحدد طبيعة الدراما الجديدة التى روجت لها الحركة الدرامية الأيرلندية ، وهى دراما تهتم بالقيم الانسانية الباقية المطلقة والتى باستطاعتها أن تعيد الشعر الى المسرح • ولا يستبعد هذا المفهوم علاج المشكلات الانسانية العصرية على خشبة المسرح وانما يستقى هذه القيم المطلقة من علاجه لهذه المشكلات ومن اهتمامه بها ورغبته فى التحدث عنها ، ولكن ليس بطريقة وقتية مباشرة وانما ليستخلص منها قيم الحق والجمال •

ويترتب على هذا المفهوم أن « المادة » التى يستخدمها الكاتب فى مسرحياته ليست محصورة فى نطاق معين مادامت تهدف فى النهاية الى خلق دراما « الخيال الحى » والوصول الى الحق والجمال • ولذلك نجد أن الحركة الدرامية الأيرلندية استمدت مسرحياتها الجادة وتراجيدياتها من الأساطير وأقاصيص البطولة الشعبية ، كما استمدت مادة كوميدياتها من الحياة اليومية للفلاحين فى غرب أيرلندا • يقول بيتس :

« تهدف حركتنا الى الرجوع للناس •• والمسرحية التى تعطيهام متعة طبيعية يجب أن تصور لهم حياتهم الخاصة أو تلك الحياة الشعرية التى يرى فيها كل انسان صورته ، ولأنه فى تلك الحياة الشعرية التى يرى فيها كل انسان صورته ، تهرب الطبيعة البشرية من جميع الظروف التعسفية •• فإذا كنت تريد أن ترفع من مستوى رجل الشارع فعليك أن تكتب عن الشارع أو عن شخصيات الحوادث الخيالية أو عن شخصيات التاريخ العظيمة » ••

ولذلك وجدت دراما الحركة الدرامية الأيرلندية الأشكال الدرامية الخاصة بها ، واستطاعت أن تعيد الى خشبة المسرح الأشكال الدرامية القديمة أيضا التي تشبه كثيرا الدراما الاغريقية ..

ولا تنص مبادئ الحركة على طريقة معينة فى الكتابة المسرحية لتحقيق هذه الدراما ، وانما تؤكد ضرورة أخذ المسرح والفن المسرحى مأخذ الجد • وفى الرسالة التي وجهها مسرح « الابى » الى الكتاب الناشئين ما نستطيع ان نستدل منه على المبادئ الفنية الأساسية فى الكتابة المسرحية • وهذه الرسالة هى عبارة عن كتيب وزعوه فى مسرح « الابى » على الكتاب المسرحيين الناشئين الذين كانوا يقدمون أعمالهم الى المسرح فيعتذر عن تقديمها لانها لا تفى بالغرض الفنى المطلوب وهى بعنوان « نصيحة الى كتاب المسرح » :

« لكى تكون المسرحية صالحة للعرض على مسرح (الابى) يجب أن تتضمن قليلا من نقد الحياة ، على أساس من تجربة الكاتب الشخصية أو ملاحظته المباشرة للحياة ، أو رؤيا معينة ، من الأفضل أن تكون خاصة بالحياة فى أيرلندا • وتكتسب هذه التجربة أهميتها لجمالها ، أو لأسلوبها الممتاز ، ولابد من وجود هذه الخاصية الفنية فى جميع الألوان المسرحية من التراجيديا الى أشد ألوان الكوميديا مرحا •

ولابد للكاتب المسرحى أيضا أن ينفى عن ذهنه أن ثمة أمورا معينة لابد أن تحتوى عليها كل مسرحية ، مثل علاقة الحب التي نراها دائما على المسرح الشعبى والمقصود بها اعطاء النظارة متعة درامية إذ أن وجود حبكة للأحداث قائمة على قوة العاطفة • وتصارع الارادة ، من الممكن أن تصبح مادة جيدة لمسرحية • فإذا بدا لنا فى الوهلة الأولى أن ما نراه على المسرح ليس مسرحية (بالمعنى التقليدى الذى درج عليه مسرحنا) ، اكتشفنا فى النهاية أن هذا العمل مسرحية جيدة • وعلى الكتاب الناشئين أن يتذكروا أن التأثير الحقيقى لمسرحياتهم لا يتأتى الا بالتعبير المنطقى عن الموضوع ، وليس بإضافة الحوادث الخارجة عليه • وإن العمل الفنى له موضوع واحد • ورغم أن

العمل الفني لابد أن يبدو شبيها بالواقع فهو « فن » لأنه ليس واقعا كما قال جيته ٠٠ ويجب أن تكون له وحدة عضوية لا تشبه فوضى الواقع ٠٠

وتصلنا دائما فى مسرح « الابى » مسرحيات يبدو ان كاتبها لم يفهموا بعد أن تحقيق هذه الوحدة عن طريق تشكيل المادة وإعادة تشكيلها هو عمل الكاتب الرئيسى ، وليس كتابة الحوار » ٠

وقد واجهت الحركة الدرامية الأيرلندية منذ البداية مشكلة « اللغة المسرحية » وسيلة اتصال « المخيال الحى » على خشبة المسرح ٠ وكما سبق القول توصل أبناء هذه الحركة الى الاعتقاد بأن التجربة الفنية التى تقوم على « المخيال الحى » لابد لها من لغة حية ٠

وهذه اللغة فى عرف من يتحدثون الانجليزية هى لغة بعيدة قدر الامكان عن لغة الصحافة اليومية والكتب الرخيصة ، لغة يتكلمها الناس الذين لم يقرأوا فى حياتهم هذه الأشياء ، كما انهم لم يرثوا طريقتهم فى الحديث عن آبائهم ٠٠٠٠ وكان من الصعب على الحركة أن تتجاهل اللغة الانجليزية وتستخدم لغة أهل أيرلندا لأن معنى ذلك أن مسرحياتهم لن تصل الى الجمهور الواسع فى انجلترا الذى يتحدث الانجليزية – وكذلك هؤلاء الذين يسكنون أيرلندا ولا يتحدثون اللغة المحلية الأيرلندية ٠ وكان الحل الوحيد هو استخدام لغة انجليزية – لم تتأثر بلغة الصحافة السيارة أو لغة الكتب الرخيصة ، لغة فطرية طبيعية قادرة على التعبير عن المشاعر التلقائية وغنية بالصور الفنية المستمدة من البيئة ، والتى لم تفسدها الصنعة أو « الكليشيات » اللغوية ٠ وقد عثروا عليها فى اللغة التى يتحدثها الناس فى غرب أيرلندا لان أهل هذا الجزء من أيرلندا يتمتعون بخاصية لغوية منفردة وهى انهم يتكلمون لغتين : اللغة المحلية الأيرلندية واللغة الرسمية معا وباستطاعتهم أن يترجموا ما تحتوى عليه لغتهم المحلية من أصالة فطرية الى لغة انجليزية صافية ، هذه اللغة فى رأى « بيتس » هى الموحدة القادرة على اعطاء الجمهور احساسا « بدفع اللغة التى تتردد بها أنفاس الناس » ٠

وكما ان خلق « اللغة المسرحية » كان مشكلة هامة واجهت الحركة الدرامية الأيرلندية ، كذلك كان « الشكل » الدرامى مشكلة أخرى ، وجدوا لها بعض الحلول . فخشبة المسرح عندهم هى التى تخلق « الشكل » فى المسرحية وليس الكاتب وحده . والمسرحية خاضعة للتعديل والتغيير فى كل مرة تعرض فيها على خشبة المسرح . وقد ظل ييتس يجرى على مسرحياته الكثير من التعديلات بعد أن يتم عرضها ويراهها على خشبة المسرح ، فقد ظل مثلا يجرى تعديلات جديدة على مسرحيته « الكونتيسة كاثلين » فى كل مرة تعرض فيها هذه المسرحية ، وكان يقول « ان أداء هذه المسرحية قد أثبت ضرورة هذه التعديلات » . وكذلك أعاد سينج كتابة الفصل الأول كاملا من مسرحيته « فتى العالم الغربى » حتى يمكن أن يلائم امكانيات خشبة مسرح « الابى » .

وإذا كان الخيال الحى هو الهام الكاتب المسرحى وخشبة المسرح هى العامل الرئيسى الذى يحدد الشكل فى المسرحية فان على التمثيل والديكور أن يلعبا دوريهما بطريقة تنسجم وهذه المبادئ . وعلى الممثل أن يوصل الأثر الكلى للمسرحية بطريقة طبيعية بسيطة لا أثر فيها للافتعال . فالمبالغة فى الالتقاء أو الحركات التمثيلية لا يجب أن تعوق المتفرج عن الاحساس باللغة المنطوقة سواء كانت شعرا مرسلأ أم نثرا . ولا يجب أن تقف حرفة الممثل بين الجمهور وبين الاحساس بعمق العاطفة التى يحتويها العمل المسرحى . ويجب على الالتقاء أن يصاحب الكلمات المكتوبة دون أن يلونها أو يفسرها أو يطغى عليها . ولهذا السبب كان ييتس يفضل الممثلين الهواة على المحترفين ، فالهواة لا يبالغون فى أدائهم التمثيلى لانهم لم يتعلموا المبالغة من خبرتهم الطويلة فى التمثيل ، وبذلك يستطيعون أداء المسرحية فى أبسط صورة ممكنة وبهذا خلقت الحركة الدرامية الأيرلندية منهجا جديدا فى التمثيل ، كما خلقت تراثا جديدا فى الكتابة المسرحية .

الواقعية فى المسرح الحديث

دراسة فى المقدمات

« فى رأى أن الواقعية هى الأسلوب الغالب فى القرن التاسع عشر ، وحتى فى القرن العشرين • واننى أدفع باننا لكى نفهم الدراما الحديثة لابد أن ندرك ذلك الأمر جيدا »

أريك بنتلى

يستحيل على دارس الدراما الحديثة أن يتجاهل تأثير الواقعية على معظم الكتاب الكبار فى المسرح الحديث • « والواقعية » هو اصطلاح نقدى متعدد الدلالات يختلف معناه باختلاف الأشخاص أو العصور مثله مثل أى اصطلاح نقدى آخر • فقد استخدم اصطلاح الواقعية ، مثلا ، للدلالة على محاولة الكاتب أن يقدم ، بشكل عام ، صورة للواقع أو تمثيلا للحياة كما نعيشها • ومن الجانب الآخر ، نجد دارسا كبيرا مثل الأستاذ ريفيه ويلدك يقول فى مقاله القيم عن « مفهوم الواقعية فى الدراسات الأدبية » :

« لا شك أن الواقعية بالمعنى الواسع للكلمة ، أى الإخلاص للطبيعة كانت هى التيار المساند فى الأعمال الإبداعية والنقدية سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو الأدب • وحسبى أن أشير فى هذا الصدد الى الواقعية المغرقة ، التى تكاد تقترب من التصوير الحرفى ، للكثير من نماذج النحت الهليني أو فى العصر الرومانى المتأخر، وكذلك فن التصوير الهولندى ، أو أن أشير ، فى مجال الأدب ، الى مشاهد من « المسوخ البشرى » (الساتير يكون) لبييترونيوس، أو فن « الحواديت » فى العصور الوسطى • أو الى السواد الأعظم من روايات مغامرات الصعاليك (البيكاريسك) فى القرن الثامن عشر ، أو الى التصوير الدقيق لتفاصيل الحياة اليومية فى روايات دانييل ديفو • أو الدراما البورجوازية

فى القرن الثامن عشر - هذا اذا أردنا أن نحصر النماذج
التي نود الإشارة إليها فى الكتابات التي ظهرت قبل القرن
التاسع عشر » *

وعبارة ويليك تدل على اتساع مفهوم الواقعية وعدم اقتصره على
مجموعة الأعمال التي نطلق عليها هذا الاصطلاح فى الأدب الحديث والمعاصر
كذلك ، فان العنوان الفرعى لكتاب « المحاكاة » Mimesis ، وهو من
أعظم وأهم الكتب النقدية فى عصرنا والذي يتناول بالتحليل النماذج الأدبية
الرفيعة منذ اليونان وحتى الآن ، هو « تصوير الواقع فى الأدب الغربي » *
وأولياخ يتخذ نماذجها فى « تصوير الواقع » من أعمال متباينة تتراوح من
حلاحم هومر الى الأنجيل ، ورواية ستندال * الأحمر والأسود ، ونماذج
الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر مثل جيرمينى لايكرونو للأخوان
جوتكور من فرنسا *

وليس هدفى فى هذه الدراسة القصيرة أن أقوم بتعريف « الواقعية »
بوصفها أحد الأساليب الأدبية ، أو أن أتبع مسار الواقعية فى عصور أدبية
مختلفة * وإنما ينصب اهتمامى هنا على الواقعية فى الأدب المسرحى بوصفها
نهجا جديدا فى التعبير الدرامى يختلف عن الأشكال والأساليب الدرامية التي
سبققتها * كما أن هذه الدراسة القصيرة لا تحاول أن تحلل النهج الواقعى
فى أعمال عمالقة الدراما الحديثة * ولكن الهدف الأساسى من هذه الدراسة
هو محاولة وصف العوامل والظواهر الأولى التي أدت الى ظهور الدراما
الواقعية الحديثة كما نجدها فى أعمال إبسن وسترنديج وبرنارد شو أو حتى
المسرحى الأيرلندى جون م * سينج * فهذه الدراسة إذن هى محاولة لرصد
المقدمات لا لتحليل الأعمال الواقعية الكبرى فى المسرح المعاصر وفى تصورى
أن هذه المقدمات لا غنى عنها فى فهم طبيعة الدراما الواقعية الحديثة ،
والعناصر التي دخلت فى تكوينها سواء من ناحية الموضوعات المطروحة
للمعالجة الدرامية أو الأشكال والأساليب الفنية المستخدمة *

وتكمن مقدمات ظهور الواقعية فى المسرح الحديث فى المحاولات التى قامت فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر - تلك المحاولات التى ثارت على تناول الشخصيات العظيمة من ملوك وأبطال ونبلأ ، وعلى فخامة الحدث والبعد التاريخى فى تصوير الأحداث لتقدم ، بدلا من ذلك ، معالجة للواقع المعاصر وشخصية الانسان العادى أو « الانسان الصغير » الذى نجده حولنا فى حياتنا اليومية .

ولكن الأهم من ذلك ، أن هذه المقدمات التى أدت الى ظهور الدراما الحديثة كانت تمثل ثورة على صورة العالم كما رسمها الفلاسفة والأدباء فى العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة مما أدى الى ظهور مفهوم جديد للواقع هو الذى تبناه مسرح الواقعية الحديثة . ويتلخص هذا المفهوم الجديد فى قبول مبدأ نسبية الحقيقة ليحل محل القيم المطلقة ، الثابتة والدائمة ، التى ينشأ عليها العالم القديم . وكما يقول الناقد ف . و . كوفمان فى مقاله الهام عن « مفهوم الحقيقة » :

« مع تقدم القرن التاسع عشر ، اختفى المفهوم المثالى للحقيقة . وبالرغم من ادعاء العلم بأن العقل الانسانى سوف يصبح قادرا فى النهاية على ايجاد تفسير لكل شئ فى الطبيعة ، الا انه أحل المنظم النظرية ، مثل نظرية النسبوء والتطور ، محل المثاليات القديمة ، والنظرة النسبية محل الايمان القديم بالمطلق » .

ويمكن أن نرجع الواقعية الحديثة فى خطوطها العامة ، مثل التأكيد على الموضوعات المعاصرة ومعالجة الأفكار الى لسينج وشيللر . فمسرحية لسينج « الأنسة سارة سيمسون » التى كتبها فى عام ١٧٥٥ هى فى جوهرها محاولة لتقديم معالجة عصرية لمأساة « ميديا » .

وقد قدم لمسينج المواطن العادى Der Burger وعائلته باعتبارها فى المركز من الحضارة الجديدة . أما شيللر فقد ساهم رغم نزعه الرومانسية

فى تطوير المأساة التى تعالج قضايا الطبقة المتوسطة ومن خلالها « علم من أتر بعده كيفية تناول الأفكار فى الدراما » كما يقول الناقد موريس فالنسى *
ويضيف اريك بنتلى فى كتابه « الكاتب المسرحى مفكرا » (ص ٢٦) أن شيللر « خطى خطوة أبعد فربط بين أزمة الأسرة وأزمة المجتمع بشكل عام ، وذلك بالتاكيد على عملية العداء الطبقي » *

ومع التسليم بوجود هذه المقدمات عند ليسنج وشيللر ، فاننى أرى أن المقدمات الحقيقية للواقعية الحديثة فى المسرح بدأت مع ظهور الدراما البورجوازية الألمانية ، والدراما الفرنسية فى ظل الإمبراطورية الثانية ، وكذلك مدرسة « الواقعية » وتابعتها « الطبيعية » باعتبارها حركات أدبية منظمة وواضحة الأهداف *

وترتبط الدراما البورجوازية الألمانية باسم فردريش هيل F. Hebbel وعندما بدأ هيل الكتابة للمسرح لم يحاول ، مثل شيللر ، أن يقدم معالجة حديثة لموضوع من الموضوعات الكلاسيكية لكنه رفض النمط الكلاسيكى برمته ، وقال انه استقى قصة مسرحيته « مريم المجدلية » (١٨٤٣) من الحياة الواقعية مباشرة * وبالفعل كانت « مريم المجدلية » مسرحية تتناول موضوعا معاصرا بشخصيات معاصرة * بل ان هناك الكثير من الدلائل التى تشير الى أن بطل المسرحية النجار ، انطون ، يحمل العديد من صفات والد الكاتب نفسه * يقوم الحديث الدرامى فى « مريم المجدلية » على القانون الأخلاقى المطلق الذى يسحق انطون فى محاولته أن يوفق بين سلوك ابنته وجسود المواضع الاجتماعية * فعندما تسقط الابنة « كلارا » فريسة للغواية على يد مساعد أبيها الشاب فى محل النجارة ، يواجه الأب انطون خيارا مأساويا عنيقا * اذ أنه يؤثر أن يقتل نفسه على مواجهة الفضيحة أمام المجتمع * لكن الفتاة كلارا نفسها تقدم على الانتحار لكى تنقذ أباه من العار * ونتيجة لانتحارها يصبح انطون بطلا تراجيديا فى مواجهة المجتمع الذى يناصبه العداء * ويحمل انطون فى نفسه بذرة الخطأ التراجيدى وذلك بتعمسه الشديد بالقانون الأخلاقى المطلق للطبقة المتوسطة ، وهو الخطأ الذى يجعله مسئولا عن معاناته التراجيدية *

ومع ذلك ، فانتحار الابنة « كلارا » فى النهاية يبذر فى نفس انطون بذور المشك فى سلامة القانون الأخلاقى الذى عاش به طيلة حياته وفى سلامة القيم المطلقة التى يفرضها المجتمع على أبناء الطبقة المتوسطة ، وهى القيم التى لم يشك أبدا فى سلامتها من قبل .

وبالرغم من الحدث البسيط ، والذى يبدو الآن مستهلكا فى مئات المسرحيات والأفلام التى تلت ذلك ، وهو سلب عفاف الابنة العذراء بواسطة الشاب الوغد ومحاولة الابنة وأسرتها مواجهة الفضيحة أو التكفير عنها - فان مسرحية « مريم المجدلية » كانت فى وقتها جديدة كل الجدة جريئة كل الجراءة . والأهم من ذلك أنها كانت تمثل نقطة تحول فكرية من الايمان القديم بالقيم الطبيعية والاجتماعية المطلقة ، الى مفهوم جديد للحقيقة باعتبارها قيمة نسبية . وفى نهاية المسرحية يجد انطون عالمه القائم على قيم ثابتة ينهار تحت قدميه كالرمال الناعمة . وبذلك يشير هيلل ضمنا الى انهيار نظام أخلاقى قديم ويبشر بضرورة قيام نظام جديد . وعندما يتمزق انطون فى نهاية المسرحية تمزقا شديدا بين مثالياته الأخلاقية المطلقة وبين معاناته العنيفة لانتحار ابنته ، ينطق بجملته الشهيرة مع اسدال الستار الأخير وهى « لم اعد أفهم هذا العالم » وهى الجملة التى يعتبرها النقاد حدا فاصلا بين عالمين ، عالم القديم بقيمة المطلقة والثابتة ، والعالم الحديث بقيمة النسبية والمتغيرة . وما حيرة انطون فى فهم العالم عند هذا الحد الفاصل بين نظامين من القيم الا دلالة على وقوع الفرد فريسة للمعاناة فى لحظة تاريخية فاصلة من لحظات التغير الاجتماعى .

وعند هيلل ، كما يقول فى كتاباته النظرية ، انه اذا كان الفرد فى العالم القديم (كما هو أيضا فى الدراما الكلاسيكية) يقع ضحية للقدر أو للنظام المحكم من القيم الثابتة والدائمة ، فانه يقع فى العالم الحديث (كما هو أيضا فى الدراما الحديثة) ضحية للفكرة Idea . ويعنى هيلل هنا باصطلاح « الفكرة » مجموعة المؤسسات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التى تحكم المجتمع . وعلى ذلك فان عصب الدراما الحديثة ، فى رأيه ، هو

وقوع الفرد ضحية لهذه المؤسسات التي تتحكم فى مصيره • وهذا بالضبط ما يحدث للنجار انطون وابنته كلارا فى مسرحيته « مريم المجدلية » وإلى جانب ذلك ، فالصراع الدرامى فى هذه المسرحية يدور بين الانسان الصغير، الذى يرفعه هيبيل لأول مرة الى مصاف الأبطال التراجيديين ، وبين المجتمع الذى يمثل هنا البطل المضاد Antagonist وبذلك يضع هيبيل القضية الاجتماعية فى مكان المركز من الدراما الحديثة • فمسرحية هيبيل ، على بساطتها وربما سذاجتها بمنظورنا الآن ، هى تجسيد لكل العناصر التى بنيت عليها الدراما الواقعية الحديثة •

وفى عام ١٨٥٠ نشر الناقد الألمانى هيرمان هيتنر Heitner كتابا بعنوان الدراما الحديثة ، وكانت هذه أول مرة يستخدم فيها هذا الاصطلاح رسميا كعنوان لكتاب يبشر بظهور نوع جديد من الدراما • ويؤكد هتندر فى هذا الكتاب على ضرورة تصوير الصراعات الأخلاقية المعاصرة فى الدراما ومن هذا المنطلق ينصب فريدريش هيبيل مؤسسا للدراما الحديثة • ويشير هتندر أيضا فى الكتاب الى أن الدراما الحديثة لا تعانق قضايا الفرد وانما قضايا الأسرة التى تهتز القيم من تحت أقدامها ، وقضايا المجتمع الذى يقف على فوهة بركان • ويصر هيتنر على أن الكاتب المسرحى الحديث لابد أن يخلق علاقة حميمة بين المسرحية والجمهور حتى يستطيع الجمهور أن يرى نفسه وقضايا منعكسة على خشبة المسرح • ويهمنا فى هذا الصدد أن نؤكد على أن ظهور كتاب هرمان هتندر متزامنا مع ميلاد الدراما الحديثة ، يبلور عدة اتجاهات أصبحت فيما بعد هى الميزة لهذه الدراما ومن أهمها عقد الصلة بين المسرح وقضايا المجتمع ، والتأكيد على ضرورة ظهور دراما الأسرة بوصفها الوحدة الأساسية فى المجتمع بدلا من دراما الفرد •

وتتمثل الدراما الفرنسية فى ظل الامبراطورية الثانية بالعناصر غير الواقعية والمواقف الرومانسية والميلودرامية • ومع ذلك فان كتاب هذه الدراما كانوا يهدفون الى اثاره القضايا الاجتماعية ، وكانوا ينظرون الى

وظيفة الدراما على أنها تقدم رأيا محددا في مشكلة بعينها • ولهذا فقد سمي هذا النوع من الدراما بمسرحية « المشكلة » Thesis ولأن مسرحية المشكلة تهتم أساسا بالقضية الاجتماعية - كما سبق القول - فقد استخدمت بعض الحيل التقنية التي تساعد على عرض المشكلة ، أصبحت فيما بعد من الحيل الفنية الراسخة في الدراما الواقعية الحديثة •

ومن بين هذه الحيل الفنية التي طورتها مسرحية المشكلة شخصية الصديق المعامل Raisonneur الذي يتكلم بلسان المؤلف ، ووظيفته أن يشرح الهدف من المسرحية • وقد أصبحت هذه الشخصية شائعة في مسرح أبسن الاجتماعي فيما بعد ، مثل الدكتور رانك في بيت المدمية أو القس ماندرز في الأتوبيس •

ولم تكن شخصية الصديق المعامل أو صوت المؤلف من ابتداء مسرحية المشكلة ، فقد قدمها من قبل ظهور هذا النوع الكاتب الفرنسي « سكريب » Scribe الذي يرتبط باسمه نوع المسرحيات المحكمة الصنع • فمعظم أبطال سكريب من هذا النوع الذي يلقي الأحاديث والشرح والأحاديث الجانبية ليشرح للجمهور مجرى الحدث • لكن الشخصية عند « سكريب » لم يكن لها أية وظيفة فكرية أو اجتماعية ، وإنما كانت تهدف ، على العكس من ذلك ، الى كسر حاجز الإيهام وإفهام النظارة أن ما يشاهدونه على المسرح من أحداث مثيرة ما هو الا وهم بعيد كل البعد عن الواقع •

وقد استمر استخدام هذه الشخصية عند الكساندر دوماس الابن وإميل أوجييه من كتاب الدراما الفرنسية في ظل الإمبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك في مسرحيات أبسن وتشيكوف في صورة طبيب العائلة أو قسيس البلدة •

وبالرغم من أن الدراما الفرنسية في ظل الإمبراطورية الثانية استعارت من « سكريب » بعض حيله الفنية في الاثارة ، الا أنها كانت دراما جادة الى حد بعيد سواء من ناحية الفكر أو ناحية نظرتها الى الدور

الاجتماعى الذى يجب على المسرح أن يلعبه • فعلى العكس من « المسرحية المحكمة الصنع » كما كتبها سكريب واقترانه • كانت « مسرحية المشكلة » ، وهو الاصطلاح الذى استخدم فيما بعد للدلالة على هذا النوع من الدراما ، تنتفع بالبناء المحكم والحيل الفنية التى ابتدعها سكريب لتعطى مضمونها اجتماعيا ينتهى - كما يقول الناقد موريس فالنسى - « بموعظة » أو بالأحرى التبشير بموقف معين تجاه قضية اجتماعية ملحة •

ومسرحيات « المشكلة » كما كتبها الكسندر دوماس (الابن) واميل أوجيبه ، فضلا عن انها تصور شخصيات وموضوعات معاصرة ، وهو الشرط الأساسى لتحقيق الواقعية ، يمكن تصنيفها على انها نوع من المسرح الواقعى المرتبط ارتباطا مباشرا بالقضايا الاجتماعية • وقد أثر هذا النوع فى تيار بأكمله فى الدراما الحديثة وأخذ شكله المتكامل عند برنارد شو •

وبطبيعة الحال ، لا يمكن أن نعتبر أن أشهر مسرحيات دوماس (الابن) « غادة الكاميليا » (١٨٥٢) تنتمى الى تيار المسرحية الواقعية ذات الموضوع الاجتماعى • وانما هى « درام » عاطفية تفصح عن المفاهيم الأخلاقية لمكاتبها دون أن تكون مسرحية اجتماعية صريحة • لكن مسرح دوماس الابن بدأ يتخذ خطه الاجتماعى الحقيقى مع مسرحيته « الابن غير الشرعى » التى كتبها عام ١٨٥٨ • وفى المقدمة الهامة التى كتبها لهذه المسرحية عام ١٨٦٨ ، يؤكد دوماس على أن المسرح لابد أن يكون له هدف اجتماعى واضح • ويطالب بأن يكون بناء مسرحية المشكلة فى احكام البناء الهندسى الدقيق بحيث يؤدى فى النهاية الى اثبات وجهة نظر الكاتب فى القضية التى يعالجها • ويصف الناقد الكبير موريس فالنسى البناء الدرامى الذى ابتدعه دوماس الابن كما يلى :

« يصور النمط الدرامى الذى استقر عليه دوماس أخيرا فى المسرحية الاجتماعية موقفا أخلاقيا يواجه فيه المبتطل خيارا بين نوعين من السلوك • وفى هذا الصدد ، لا يختلف التناول الدرامى عنده اختلافا جوهريا عن النمط

المعتقد فى المؤسسة • ومع ذلك ، فى المؤسسة نجد ان البطل عادة ما يكون مسئولا شخصيا عن مصيره المحتوم باعتبار انه هو الذى يتخذ القرار الذى يؤدى به الى هذا المصير • اما فى مسرحية المشكلة ، فان الاختيار الحاسم ليس اختيارا مأساويا ولا هو اختيار حتمى وانما هو مجرد اختيار فكرى يتعلق بمشكلة ما تتطلب حلا • وبالتالي فاذا كان الحدث فى التراجيديا يؤدى بالضرورة الى الكارثة او المأساة ، فان الحدث فى مسرحية المشكلة يؤدى بالتحتمية الى المناقشة • والمشهد الحتمى فى مسرحية المشكلة هو مشهد المناقشة اما المشهد الأخير فهو الحكم » •

وتعتبر مسرحية اميل اوجييه « زوج بنت المسيو بواريه » • مثالا جيدا لهذا النوع من المسرح • فالمسرحية تتناول العلاقة بين الطبقة المتوسطة الصاعدة لتحل مكانا ماما فى المجتمع والطبقة الارستقراطية او طبقة النبلاء القديمة • والبناء الدرامى يقوم على معادلة هندسية تضع البورجوازي الثرى ضيق الأفق المسيو بواريه فى مواجهة المراكز جاستون النبيل الذى أخنى عليه الدهر • فلكى يكسب البورجوازي الثرى - رغم غبائه وضيق أفقه ومحدودية تفكيره - لنفسه مكانا فى السلم الاجتماعى يزوج ابنته انطوانيت بواحد من أبناء طبقة النبلاء بالرغم من انه لا يملك شئ سوى فقير • وفى سبيل تحقيق أغراضه فى الانتماء الزائف الى طبقة الارستقراطية يضطر المسيو بواريه أن يخضع للقانون الأخلاقى للطبقة الارستقراطية ، وهو القانون الذى يسمح للزوج جاستون أن يستمر فى علاقته بعشييقته مداوم دى مونت جوى الذى يدخل المباراة من أجل الدفاع عنها • وفى لحظة ذهاب جاستون الى المباراة دفاعا من عشيقته تتدخل الزوجة انطوانيت لتذكر حقوقها الزوجية وتطلب منه ألا يذهب الى هذه المباراة اذا كان يحبها حقا • ويرضخ جاستون لرغبة زوجته ، لكن انطوانيت وقد تم لها الانتصار على عشيقته زوجها ، تأبى عليه أن يلحق به العار نتيجة لانسحابه من المباراة ، وبذلك تثبت انها أكثر نبلا من النبلاء الحقيقيين اللذين يجرى فى عروقهم الدم الأزرق •

ومع ذلك ، فالمسرحية لا تتحدث عن الزوجة انطوانيت بقدر ما تتحدث عن انبهار المسيو بواربييه بزواج ابنته من أحد أفراد طبقة النبلاء • وأوجبييه هنا يسخر من البورجوازي الجاهل الحديث الثروة مسيو بواربييه الذى يحتل من زوج ابنته أية اهانات فى سبيل أن يعتبره المجتمع واحدا من أفراد الطبقة الارستقراطية •

وتتبع المفارقة الدرامية فى هذه المسرحية من فشل المسيو بواربييه فى الارتقاء فى السلم الاجتماعى عندما تثبت ابنته انطوانيت أنها أكثر نبلا من الذين ينتمون الى طبقة النبلاء بالميلاد ، وان هذا النبيل الذى تفصح عنه الابنة نابع من الفضائل التى تتحلى بها الطبقة المتوسطة - وهى فضائل تفضح زيف أخلاقيات الطبقة الارستقراطية • ويمكن اعتبار مسرحية « زوج يفتت المسيو بواربييه » المرحلة الأخيرة نحو التحقق الكامل للمسرحية الاجتماعية نلت الموضوع المعاصر • ومع النجاح الكبير لمسرحيات الكساندر دوماس الابن ، ونجاح أوجبييه فى هذه المسرحية والمسرحية التى تلتها بعنوان « ابن جيبوييه » ، استقرت مسرحية المشكلة الاجتماعية كنوع هام يمهّد لظهور الدراما فى أعمال عمالقة المسرح الحديث والمعاصر •

ولا يمكن لمن يؤرخ للواقعية الحديثة فى المسرح أن يتجاهل التأثير الضخم لحركة « الواقعية » Realisme وتابعتها « الطبيعية » Naturalisme على تكوين خلفية نظرية ونقدية ساعدت على ترسيخ الدراما الواقعية الحديثة ، والحركة الأدبية المسماة « بالواقعية » كانت حركة قصيرة العمر استمرت حوالى سنتين (١٨٥٦ - ١٨٥٧) ، لكن كان لها أبعد الأثر فى ارساء الواقعية كاستلوب وهدف يسعى اليه الكتاب فى العالم الحديث •

وقد أسس الحركة الواقعية فى فرنسا عام ١٨٥٦ كاتب روائى هو شامفلورى Champfleury وناقد أدبى هو دروانتى Dieranty

لكن حركة « الواقعية » نبتت أساسا من عالم الفنون التشكيلية ، وبالتحديد من حادثة خطيرة فى تاريخ الفن التشكيلى حدثت عام ١٨٥٥ . وهى افتتاح معرض الرسام الواقعى الفرنسى جوستاف كوربيه . وكان كوربيه قد قدم أعماله فى التصوير الى الأكاديمية الفرنسية لكن أعضاء الأكاديمية من « الخالدين » رفضوها على اعتبار أنها لا تلتزم بالأنماط الكلاسيكية المتعارف عليها كما أن مفهومها للجمال يتناقض جذريا مع المفاهيم الكلاسيكية . فقد كان كوربيه ينطلق فى حوارى باريس وأزقتها ليصور الفقراء والأحياء الشعبية ، ويجعل من قبح الحياة الواقعية مادة لأعماله الفنية . وكانت أعماله بمثابة صدمة لأعضاء الأكاديمية المتحفطين فقرروا عدم عرضها أو الاعتراف بها . وأثار رفض الأكاديمية نزعة التحدى عند الفنان الذى كان يرى أن الفن لابد أن يلتحم بالحياة فأقام لنفسه معرضا خاصا أسماه بالمعرض « الواقعى » . وكانت ثورة كوربيه على المعايير الفنية التقليدية بمثابة حجر الزاوية الذى مهد لإعلان الحركة الواقعية فى الأدب .

وقد تأثر كوربيه بنظريات أخلص أصدقائه الفيلسوف الفوضوء « برودون » الذى كان يرى الفن أداة للتقدم الاجتماعى وقوة تربوية . وقد ألهمت أفكار الفيلسوف برودون صديقه الفنان كوربيه وشجعتة على أن يعرض أعمال فى ظل شعار كان حينئذ جريئا بل ثوريا وهو شعار « الواقعية » وفى المقدمة القصيرة التى كتبها كوربيه للكتالوج الخاص بمعرضه يمهّد الطريق للصياغة الكاملة للواقعية كمذهب من مذاهب الأدب . ونراه يعلن فى تلك المقدمة أهدافه بأسلوب شديد التأثر بأفكار برودون النظرية . يقول كوربيه فى المقدمة :

« كان هدفى أن أحصل على المعرفة التى تمكننى من الفعل . أن أكون فى وضع يسمح لى بأن أترجم وأصور الواقع فى عصرى كما ينطبع على وجدانى . ألا أكون مجرد رسام وائما أيضا انسان . وباختصار أن أمارس فنا حيا - هذا هو هدفى »

١٠ الحركة الواقعية فقد تبلورت عندما أصدر شامفلورى ودورانتى مجلة « الواقعية » التى عاشت لأمد قصير (من يوليو ١٨٥٦ الى أبريل - مايو ١٨٥٧) . وقد عبر الكاتبان وغيرهما من اتباع الحركة الواقعية عن أهداف ومبادئ الحركة فى عدد من المقالات التى نشرت بالمجلة . ومع ذلك فيمكن تلخيص هذه المبادئ النظرية على النحو التالى :

١ - ان الواقعية هى دراسة عصر الكاتب . وبالتالي فعلى الكاتب الواقعى الا يستخدم مطلقا مادة مستقاة من التاريخ .

٢ - كل ما يصفه الكاتب فى عمله الواقعى لابد ان يحتفظ له بأبعاده الحقيقية كما هى فى الحياة .

٣ - ان أنجح دراسة للحياة المعاصرة فى العمل الفنى هى تلك التى تصور البعد الاجتماعى للإنسان .

٤ - « الصديق » هو صفة أساسية من صفات العمل الفنى الجيد ، بمعنى أن الفنان يجب أن لا يصور الا ما خبره بنفسه فى الحياة .

٥ - على الكاتب الواقعى أن يستعين فى تصويره للواقع بالأنماط الاجتماعية السائدة والمواقف النمطية . فنمطية الشخصية أو الموقف هى شئ ضرورى لتوصيل الفكرة والنمط ليس صفة مجردة وإنما هو كيان مجسد من شأنه أن يلخص سمات وخصائص فئة بأكملها ليصل الى مشايهه الحقيقة .

وهذه المبادئ التى وضعتها الحركة الواقعية جعلت أعداء الحركة يقللون من شأنها على اعتبار أنها تدعو الى النقل الفوتوغرافى عن الحياة اليومية . لكن هذه التهمة ، فى حقيقة الأمر ، ليست صحيحة . ففى أحد

مقالاته المنشورة بمجلة « الواقعية » يقدم دورانتى التعريف التالى للواقعية
« ان الواقعية هى أفضل فهم للواقع يتم تصويره بأفضل طريقة ممكنة » .

أما شامفلورى ففى رسالته الأدبية الشهيرة الى مدام صاند عن الرسام
كوربيه يفرق بين تصوير الواقع كما هو ونفسير الواقع من وجهة نظر
الكاتب . وهذه التفرقة فى حد ذاتها تنفى عن الحركة الواقعية تهمة التصوير
الفوتوغرافى للحياة .

ويؤكد شامفلورى فى الرسالة الى مدام دو صاند أن الفن سيظل دائما
قائم على التفسير لا النقل الحرفى من الحياة فالفن دائما يحمل بصمات
مبدعة . وكلا الرايين يؤكد على دور الفنان المبدع الذى يمثل الواقع ويقيمه
ويشكل المادة التى يطبعها الواقع على وجدانه .

وفى أعداد مختلفة من مجلة « الواقعية » نجد تقييما للأجناس الأدبية
المختلفة من وجهة نظر الحركة الواقعية . فهناك مثلا مقال بقلم دورانتى
بعنوان « الى هؤلاء الذين لا يفهمون أبدا » يقلل فيه من شأن الشعر على
أساس ان الشعر هو « تشويه للواقع » . أما فن الرواية فيعتبره أصحاب
الحركة الواقعية أهم الأجناس الأدبية على الإطلاق لأنه يسمح بمساحة كبيرة
لتصوير تفاصيل الواقع بأمانة ، كما يسمح باستخدام السرد الذى يمكن
الكاتب من معالجة أدق التفاصيل باستفاضة ، وذلك كما جاء فى سلسلة
من المقالات بقلم الناقد « تولي » أحد أتباع الحركة الواقعية .

ويعالج الناقد « تولي » فى سلسلة مقالاته عن فن الرواية مفاهيم
الشخصية والوصف والأسلوب من وجهة نظر الحركة الواقعية ، فيقول ان
وظيفة الشخصية فى الرواية هى تصوير العواطف والأفكار والعادات البشرية
فى بيئة معينة . وبالتالي ، فلا بد للكاتب من دراسة مستفيضة للبيئة التى ينوى
أن يجرى فيها أحداث روايته وكذلك الأوضاع الاجتماعية السائدة فى تلك
البيئة ، وذلك لأن الطبقة والتعليم والاهتمامات الاجتماعية والأسرية هى عوامل
أساسية فى تشكيل سلوك الشخصية . ويضيف الكاتب انه على الروائى أن

يبحث عن شخصيات نمطية تمثل فئة أو طبقة بعينها وتلخص سلوك هذه الفئة أو الطبقة ، وإن اختيار هذه النماذج النمطية لابد أن لا يقتصر على طبقة بعينها وإنما يمتد ليشمل جميع طبقات وفئات المجتمع .

وفيما يتعلق بعنصر الوصف فى الرواية يقول الكاتب أن الوصف أداة هامة يتم استخدامها من خلال السرد . وهو أداة مفيدة ، بل ولا غنى عنها ، فى تصوير التفاصيل الدقيقة للأمكنة التى تدور فيها الأحداث وكذلك الملامح الجسمانية للشخصيات مما يعطى الاحساس لدى القارئ بمشاهدة الواقع . أما بالنسبة للأسلوب ، فعلى الكاتب الروائى أن يبحث عن الكلمة المناسبة التى تعبر بدقة شديدة عن المعنى le mot juste وفى مقال هام عن الدراما كتبه الناقد أسيزا Assezat بعنوان ، «المسرح منذ ستة سنين» يهاجم الكاتب المسرحيات التى تم عرضها فى خلال السنوات الست التى سبقت ظهور المجلة على أساس أن الحدث الدرامى فيها لا يمثل الحياة فى الواقع تمثيلا كافيا . ومع ذلك ، يلاحظ أسيزا أنه ، فى مجال الديكور المسرحى ، بذلت جهود عديدة نحو تحقيق واقعية المناظر المسرحية ومشابتها للحياة مثل استخدام قطع الأثاث والملابس وديكورات الغرف الحقيقية كما هى فى الواقع ، الخ .

ويطالب الكاتب فى نهاية المقال بوجوب تحقيق المسرح لأقصى قدر من الايهام بالواقع حتى يكون صادقا مع الحقيقة .

وقد استفادت حركة «الطبيعية» التى قامت على يد اميل زولا عام ١٨٨٠ من معظم المبادئ التى أرسستها الحركة الواقعية قبل ذلك بأربعة وعشرين عاما . وكان لظهور حركة الطبيعة أثرا هائلا فى المسرح الواقعى الحديث . وفى حقيقة الأمر ، فإن الحركة الطبيعية التى أسسها زولا تعتبر امتدادا ، مع بعض التعديلات الهامة ، لمفهوم الواقعية كما روجت له حركة ١٨٥٦ - ١٨٥٧ .

وقد كانت « الطبيعية » فى فرنسا هى آخر حركة أدبية منظمة ترسى دعائم الدراما الواقعية الحديثة . وكما قال الناقد الأمريكى مارتن لام فى كتابه

« الدراما الحديثة » (ص ٥٤) فان « لاميل زولا قيمة عظمى بالنسبة للدراما الحديثة بوصفه أبا روحيا ومنظرا » وفى الواقع الأمر فان زولا أضاف الى مبادئ الحركة « الواقعية » عدة أفكار هامة مثل حتمية تأثير البيئة والوراثة بوصفها عوامل تشكل شخصية الانسان ، والتسليم بفكرة القدرية الاجتماعية التى حلت فى العالم الحديث محل القدرية الالهية أو القوى الغيبية القديمة .

ويعتبر المقال الهام الذى نشره اميل زولا عام ١٨٨٠ بعنوان « الرواية التجريبية » بمثابة البيان الرسمى لقيام حركة الطبيعية ، وهو يعتمد فى هذا المقال على مجموعة الأفكار التى أوردها العالم كلود برنارد عن الطب بوصفه علما تجريبيا ، ونشرها عام ١٨٦٥ فى مقاله الخطير « الطب التجريبي » وكان اتباع زولا لمنهج كلود برنارد دلالة على تشبعه بفكره استخدام المنهج العلمى فى كتابه الأدب .

وكنتيجة للطموحات العلمية التى تميزت بها الحركة الطبيعية عن سابقتها ، نجد زولا يؤكد فى مقال « الرواية التجريبية » على ضرورة أن يكون الابداع الروائى نتاجا لمنهج تجريبى ينسب المنهج العلمى ، وهو منهج يقوم على الفرضية العلمية والملاحظة ، وجمع المادة الأولية ، ثم رصدها وتحليلها والخروج فى النهاية بنتائج التجربة .

وإذا كانت حركة الواقعية تهتم أساسا بالفرد من أبناء الطبقة الوسطى فى علاقته بالمجتمع فان « الطبيعية » ركزت فى دراستها للانسان على أفراد الطبقات الدنيا وأحيانا حثالة المجتمع باعتبار أن هؤلاء يمثلون مادة صالحة لدراسة تأثير عوامل البيئة والوراثة فى تشكيل الشخصية الانسانية .

فمسرحية زولا الشهيرة « تيريز واكان » ، على سبيل المثال ، وهى التى أعدها للمسرح من روايته التى تحمل نفس الاسم ، تصور قطاعا من أحط انواع البشر فى المجتمع ، وتجرى أحداثها فى غرفة رطبة خلف دكان صغير بأحد الأحياء الشعبية ومسرحية الألمانى هاويتمان ، وهو كاتب طبيعى آخر ، المسماه المساجون التى تعتبر بداية انتشار الحركة الطبيعية فى الدراما الألمانية ، لا تعتمد على بطل واحد وإنما تعقد البطولة فيها لطبقة اجتماعية بأسرها هى طبقة عمال النسيج .

ومع ذلك فإن أصحاب المدرسة الطبيعية لم يستطيعوا أن يحلوا المعادلة الصعبة ٠٠ وهى معادلة المسرح فالدراما هى فن التركيز والتكثيف والطبيعية تتطلب الاسهاب وايراد أدق التفاصيل البيئية والحياتية لكى يأتى العمل محققا لأقصى درجة من مشابهة الواقع ٠ ولذلك فإن فن الرواية كان أنسب الفنون الأدبية التى مكنت أصحاب المدرسة الطبيعية من تحقيق نظرياتهم أما فن المسرح فقد ظل يشكل عقبة فى سبيل تحقيق نظرية زولا إذ أنه لا يوجد فى المسرح وصف سردي تفصيلي يمكن الكاتب من أن يعرض تأثير البيئة والوراثة على الشخصيات ، كما أن خاصية الاقتصاد فى الدراما تجعل من المستحيل على الكاتب أن يورد ملاحظاته الدقيقة على ما يحدث فى البيئة ٠ أما مبدأ القدرية الاجتماعية الذى نادى به زولا فهو أساسا مضاد لبناء الشخصية الدرامية الذى يتطلب أن يكون للشخصية - إذا كانت حقا درامية - حرية الاختيار ، وأن تكون مسئولة عن اختياراتها وما تتخذه من قرارات ٠

هنريك ايسن

ورحلاته من الرومانسية الى الواقعية الحديثة

درج نقاد المسرح ودارسوه على اعتبار الكاتب المسرحى النرويجى الأشهر هنريك ابسن كاتبا اجتماعيا بالدرجة الأولى ٠٠ فمسيرحياته التى اشتهرت فى العالم الغربى وعندنا فى الشرق على السواء مثل بيت الدمية والأشباح وعدو المجتمع وغيرهما ، هى مسرحيات تعالج قضايا اجتماعية وتثور على بعض المواضع الاجتماعية فى أوروبا نهاية القرن التاسع عشر ٠٠ وبسبب هذه المسرحيات اعتبر النقاد والدارسون ان هنريك ابسن هو أبو المسرح الاجتماعى المعاصر ، وكان المسئول عن ترويض هذه النظرة الى مسرح ابسن هو - بدرجة كبيرة - الناقد الانجليزى وليام آرشر الذى ترجم أعماله الاجتماعية الى الانجليزية ومن خلالها عرف العالم ابسن ، وكذلك الكاتب المسرحى الانجليزى الأشهر برنارد شو الذى كتب كتابه الشهير « جوهر الإبسنية » ٠ فقدم فيه ابسن باعتباره منشئ مسرح القضية الاجتماعية ٠٠ والحق أن كتاب برنارد شو يعبر أكثر عن أفكار شو نفسه وأهدافه بالنسبة للمسرح الاجتماعى منه عن حقيقة الإبسنية ٠٠

فما هى حقيقة الإبسنية ؟

بالقطع ، لقد ظلم الدارسون والنقاد ابسن كما ظلمه وليام آرشر بترجمة مسرحياته الاجتماعية فقط وتقديمه للعالم من خلال هذا المنظور وحده ٠٠ كما ظلمه برنارد شو عندما قدمه للناس باعتباره مصلحا اجتماعيا ٠٠ فالحقيقة ان مسرح هنريك ابسن هو مسرح شديد التنوع ، شديد الثراء ٠٠ وشديده التركيب فى نفس الوقت ٠٠ ولم يكن ابسن فى أى مرحلة من مراحل حياته ككاتب مجرد مصلح اجتماعى ٠٠ وإنما كان فى الأساس شاعر كبير من شعراء العصر وشعراء المسرح معا ٠ كما أن المسرح الاجتماعى الذى كتبه ابسن فضلا عن كونه مجرد مرحلة من مراحل تطور الكاتب يحمل أيضا فى طياته الكثير من الخصائص والسمات التى تميز شعر المسرح ٠٠

والحق أيضا أن مرحلة إبسن الاجتماعية هي في تصوري مرحلة تجريبية ٠٠ بمعنى أن الكاتب في هذه المرحلة الوسطى من تطوره كان يحاول استكشاف العلاقة بين الفرد ومجتمعه بعد أن كان يركز في أعماله السابقة على تلك المرحلة على العلاقة بين الفرد وذاته أو قدره الشخصي .

وفي المرحلة الوسطى - الاجتماعية - كان إبسن يطور أيضا تكنيكا مسرحيا لم يستخدمه من قبل ، وهو الدراما النثرية ذات البناء الذي يستفيد من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع عند سكريب ، وتكنيك العرض الاسترجاعي عند سوفوكليس في نفس الوقت ٠٠ فقد استعار إبسن في هذه المرحلة من « سكريب » تكنيك الحبكة الشديدة الاحكام الى درجة تكاد تقترب من الحبكة البوليسية ، الى جانب حيل مسرحية معينة مثل الخطابات التي تحوى أسراراً وتفتح في الوقت المناسب ، والأسرار التي تحتفظ بها الشخصيات وتفضي عند نقطة معينة لتزيد الأمور تعقيدا ، الخ ٠٠ ولكن هذه الحيل التي استعارها إبسن من سكريب لم يكن الهدف منها مجرد الاثارة الدرامية كما كان الحال عند الكاتب الفرنسي ، وإنما وظفها إبسن لأغراض أعمق ٠٠ وهي الكشف عن حالة انسانية معينة في صدامها مع القيم الفاسدة في المجتمع . أما دراما البدء من قمة الأزمة والكشف عن الأحداث الماضية بالتدرج على طول تطور الحدث بحيث يتزامن الماضي مع الحاضر في حركة مسرحية واحدة تؤدي بحتمية رهيبية الى الكارثة فهي من ملامح مسرح الكاتب الاغريقي سوفوكليس والتي استخدمها إبسن أيضا في بنائه الدرامي في هذه الفترة من تطوره ويسمونها بعض النقاد بتكنيك العرض الاسترجاعي ٠٠

ولكن مع مسرحية « البطلة البوية » بدأ إبسن يبتعد تدريجيا عن الموضوع « الاجتماعي » والتكنيك المسرحي الذي صاحب هذا الموضوع ٠٠ ورغم أنه احتفظ بغرفة الصالون البورجوازية مسرحا لأحداث مسرحياته الأخيرة وبالنثر لغة لهذه المسرحيات ، إلا أن مسرحياته الأخيرة بدأت تقدم شخصيات شديدة التركيب ، و « أكبر من الواقع » مثل هيدا جابلر ، وروزمر ، والبناء العظيم سولنس وجون جابريل بوركمان . كما بدأت هذه المسرحيات

الأخيرة تعتمد أكثر وأكثر على لغة الرمز وليس على الدلالات أو الاستعارات الدرامية المبسطة التي استخدمها من قبل في مسرحياته الاجتماعية مثل رقص التارانتولا في بيت الدمية أو دار مسن الفنج للأيتام في « الأشباح » أو فساد المجلس البلدى في عدو الشعب .

وفى هذه المرحلة الأخيرة أيضا تحرر إبسن من تأثير تكنيك سكريب الذى كان يستخدمه ويحتقره فى نفس الوقت ، وكتب - بعيدا عن القضية الاجتماعية المباشرة - مسرحيات شديدة التركيب شديدة المشاعرية فى نفس الوقت لا تقل قيمه عن الأعمال العظيمة فى تاريخ الدراما الاغريقية أو الشكسبيرية . وفى هذه المرحلة الأخيرة استطاع إبسن أن يصل الى قمة نضجه الفنى عندما زواج بين الحدث المبني على الحياة الحديثة ومتطلبات الشعر المسرحى العظيم . ولهذا فان مسرحياته الأخيرة - وليس مسرحياته الاجتماعية - تعتبر الانتصار الحقيقى للواقعية .

وأتصور اننا لى نضع هنريك إبسن فى مكانه الصحيح كواحد من عمالقة الدراما العالمية ، وليس كمجرد مصلح اجتماعى أو كاتب من كتاب دراما القضية الاجتماعية ، علينا ان نتتبع مراحل تطوره المسرحى منذ أن بدأ شاعرا وكاتبا للمسرحية الشعرية وحتى حقق للواقعية الحديثة أعظم انتصاراتها بمسرحياته الأخيرة .

حصل هنريك إبسن على أول اعتراف بقيمته كفنان وكاتب مسرحى عندما عرض عليه فى نوفمبر من عام ١٨٥١ منصب مدير مسرح بيرجن وهو المسرح القومى الرئيسى فى مدينة كريستيانيا بالنرويج . وكان المسرح النرويجى فى ذلك الوقت يقدم - فى معظم الأحوال - المسرحيات الدانمركية بممثلين من الدانمرك كما كانت الثقافة الدانمركية هى المسيطرة على النرويج حتى بعد ان انفصلت النرويج عن الدانمرك عام ١٨١٤ بزم طويل . وظلت اللغة الأدبية السائدة والمسماة بالريكسمال riksmal وهى خليط من النرويجية والدانمركية هى السائدة فى الأعمال الأدبية ، بينما كانت النرويجية الصرفة المسماة باللاندمال landsmaal هى اللغة العامة أو لغة الشعب .

وإذا كانت الحركة الرومانسية قد اجتاحت أوروبا كلها فى أوائل القرن التاسع عشر واتخذت أشكالاً عديدة فى بلاد مختلفة وإن اجتمعت على الثورة ضد الكلاسيكية ، فإن الحركة الرومانسية فى النرويج قد اتخذت شكلاً محدداً وهو محاولة الاستقلال عن الأدب الدانمركى والثقافة الدانمركية .

وكان تأسيس مسرح بيرجن واحداً من أهم نتائج هذا الجانب من جوانب الرومانسية النرويجية . وكانت المهمة المنوطة بابسن باعتباره مديراً للمسرح البيرجنى هى كما ورد فى سجلات ذلك المسرح « مساعدة المسرح بوصفه مؤلفاً درامياً » . ولتحقيق أهداف المسرح فى التأكيد على الثقافة النرويجية والروح القومية النرويجية فى استقلالها عن الدانمرك بدأ ابسن يكتب مسرحياته لمسرح بيرجن مركزاً على موضوعات التاريخ القومى أو الفولكلور النرويجى . وبذلك كانت أعماله الأولى تتناول موضوعات من التاريخ النرويجى ، والملاحم الشعبية ، وقصص البطولة القديمة ، والقصص الفولكلورية القومية . وكتب ابسن هذه المسرحيات المبكرة بالشعر .

وباستثناء مسرحيته الأولى كاتيلين Catiline ، كان أول أسهام لابسن فى برنامج مسرح البيرجن هو مسرحية « ليلة عيد القديس يوحنا » Sancthansnatten (١٨٥٣) . وتعتمد هذه المسرحية فى موضوعها على أحد الطقوس الفولكلورية من الوجدان الشعبى النرويجى وهو أضاءه المشاعل طول الليل فى منتصف الصيف ليلة الاحتفال بعيد القديس يوحنا بسبب الاعتقاد الشعبى انه فى تلك الليلة بالذات تخرج العفاريت من مكانها وتظهر للبشر وتؤثر عند ظهورها فى مصائرهم . وقد استخدم ابسن كل هذه العناصر فى التراث الشعبى استخداماً شديداً النضج عندما وصل الى قمة مرحلته الرومانسية الأولى فى مسرحية بيرجنت .

وفى مسرحيته التالية « العيد فى بلدة سولهاوج » (١٨٥٦) أعاد ابسن استخدام عناصر التراث الشعبى بصورة أكثر وضوحاً فاستمد موضوعها من الأغاني الشعبية الدارجة خاصة كما وردت فى كتاب لاندشتاد « الأغاني الفولكلورية النرويجية » . وفى هذه المسرحية تدور الأحداث فى العصر الذهبى

للقصص الشعبي (حوالى ١٣٠٠) والحبكة المسرحية ذاتها تعطى تأثير الموال الشعبي . أما مسرحية « أولاف ليليكرانز » Olaf Liljekrans (١٨٥٧) فهى دراما رومانسية موضوعها الحب وهى مأخوذة من احدى القصص التى وردت فى كتاب « القصص الشعبي النرويجى » للمؤلف لاند شتاد . وفى هذه المسرحية نجد الفتاة « الفهيلد » التى يدور حولها الحدث تعيش وسط الطبيعة فى واد غير مأهول يهدده « الموت الأسود » . وهى رمز للحب الذى يفتصر على المجتمع والتقاليد . وحببها أولاف تضغط عليه والدته السيدة كريستين ليليكرانز - وهى من سيدات الأرستقراطية - أن يتزوج من فتاة أخرى هى انجبورج ، وهو زواج مصالح يحقق مصلحة العائلتين . وعندما تعلم الأم القاسية بالحب بين ابنها وبين فتاة الطبيعة البريئة الفهيلد تقرر ان تنهى حياتها . وفى النهاية ينقذها حبيبها الفهيلد من موت محقق ويتزوجها .

والمسرحية - كما هو واضح من هذه الخطوط الرئيسية للأحداث - تعتمد على الموتيف الرومانسى الشائع وهو التطهر والانقاذ من خلال الحب . وهو نفس الموتيف الذى استخدمه إبسن فيما بعد فى أعظم كوميدياته الرومانسية **بيرجلت** .

وفى مسرحية **الفايكنج يهبطون أرض هاجه** Haermaende pas Helgeland (١٨٥٨) نجد البطل سيجورد - على العكس من أولاف - يضىم بحبه للفتاة هيورديس من أجل صديقة الحميم جونار . ولكنه يدفع حياته نفسها ثمنا لهذا الخطأ . وبالرغم من موضوعها الرومانسى البسيط ، الا أن هذه المسرحية تحمل اهتماما واضحا - من جانب المؤلف - بالمادة المأخوذة من قصص البطولة الشعبية أكثر من اهتمامها بمادة الماويل . وهى تحتفل بعظمة الفرد ، وتتخذ الحب وقدر الفرد موضوعا لها ، وهو من الموضوعات الرومانسية الأثيرة ، كما أنها تتميز بإيقاع أحداثها السريع ونهايتها المأساوية مما يجعل النقاد يعتبرونها تمهيدا لأعظم تراجيديات إبسن الرومانسية وهى **تراجيديا براند** .

وبالرغم من تنوع وشراء المسرحيات التى كتبها إبسن فى فترته الرومانسية ، فهى تتفق جميعا فى استخدامها للعناصر الأصيلة فى التراث

والثقافة النرويجية ، كما تتخذ لغة الشعر وسيلة للتعبير الدرامى ، ويجمعها أيضا البناء الرومانسى غير المحبوك • والحق ان بناء هذه المسرحيات مناسب لروحها اللحمية والفولكلورية •

وتمثل مسرحيتى « براند » و « بيرجنف » قمة الاتجاه الرومانسى فى المرحلة الاولى لتطور الكاتب • فكلا المسرحيتين تعتمد على البطل المفرد وتستخدم عناصر من الفولكلور والملاحا الشعبية التى نهل منها ايسن فى مسرحياته الاولى • الا أن هاتين المسرحيتين بالذات تصلان بهذه الأدوات والمادة المسرحية المستخدمة فى المسرحيات التى سبقتها الى قمة النضج الفنى والفكرى حتى أنه يمكن اعتبارهما تعبيراً عن التضمير القومى وعن ذات الكاتب نفسه فى نفس الوقت •

ومسرحية « براند » تصنع من الموضوعات التى استكشفها ايسن فى « العيد فى بلده سولهاوج » و « الفايكنج ينزلون أرض هلجة » - وهى موضوعات الحب وقدر الفرد - تراجيديا حقيقية تضارع أعظم المأسى العالمية • غير ان ايسن فى « براند » توقف عن استخدام الخلفية التاريخية وأدار أحداث دراسته الدرامية عن عظمة الفرد فى الزمن المعاصر • كما قدم موضوع قدر الفرد ، وهو أحد الموضوعات الرئيسية فى رؤياه الرومانسية الاولى ، باعتباره شرطا لازما من شروط العظمة • كما عالج أيضا فى « براند » موتيفات الحب والزواج - وهى الموتيفات الرومانسية المعهودة - بشكل يصل بها الى قمة النضج وذلك بأن جعل تحقيق البطل لذاته أو بالأحرى للقدر الذى خلق من أجله يعتمد على التضحية بالحب وبالسعادة الشخصية مما يخلق المعاناة المأساوية التى يتسبب فيها الصراع داخل براند بين قدره كقسيس وكرجل عام وبين حبه لزوجته وتركه اياها تموت نتيجة لانشغاله بقدره •

ومن أجل تحقيق الرسالة التى يشعر أنه خلق من أجلها (وهى قدره) يفرض براند مطالب مأساوية على زوجته ، وعلى مجتمع القرية بأسره ، وقبل كل ذلك وبعده على نفسه • وشعاره فى الحياة هو « كل شيء أو لا شيء » ، وهو شعار يعنى فى حقيقته أن يتحمل الانسان قدره الى درجة الفناء ، أو ان

يعمل من أجل الرسالة التى خلق لها الى درجة الموت • ويرتبط مسرح الأحداث ، وهو الجبال النرويجية فى جو أكتوبر المظلم وكذلك رموز الصقر والكنيسة الثلجية - كل هذه العناصر ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصية براند وقدره كفرد يمثل العظمة الانسانية عندما تفنى فى تحقيق الرسالة • وجميع هذه العناصر ، فى نفس الوقت ، هى عوامل تدخل فى صنع مأساته •

وفى كوميديا بيرجنت وهى الوجه الآخر لمأساة براند ، يعود أبسن الى استخدام المادة الفولكلورية ولآخر مرة فى حياته ككتاب مسرحى • وفيها أيضا يستخدم لغة شعرية ثرية مليئة بالصور الفنية والايحاءات لا يعادلها الا تنوع وثراء المشاهد التى تنتقل سريعا من موقع لآخر فى ايقاع محموم • وشخصية « بيرجنت » نفسها رسمها أبسن بحيث تستدعى الى الذهن أبطال الحوادث الشعبية عن الجن والمردة •

ويفرق الناقد النرويجى « ياغر » بين شخصية بيرجنت وأبطال أبسن الرومانسيين فى مسرحياته السابقة ، فيقول فى كتابه « هنريك أبسن » (صفحات ١٩٠ - ١٩١) ان : « بيرجنت ليس كغيره من أبطال المسرحيات السابقة نتاجا للرومانسية الأدبية ، وانما هو نتاج للرومانسية الشعبية والقومية التى تشكل الأساس فى الرومانسية الأدبية » •

ومن السمات الرومانسية الأساسية لهذه المسرحية الجميلة اعتمادها على البناء الملحمى الذى يتكون من مجموعة من الأحداث المتعاقبة لا تربطها حبكة درامية محكمة وانما تربطها وحدة الشخصية المحورية ذاتها • • كما ان هذه الأحداث نفسها تعتمد فى تعاقبها على مبدأ الحركة فى المكان التى تصل الى ذروتها مع تقديم الأعاجيب والغرائب فى عالم الشرق ، (وهى موتيفه رومانسية معروفة) وذلك كما يحدث فى الفصل الرابع حين يصل بيرجنت الى الشرق ويبدأ أبسن فى تسيير الأحداث على ضوء الرموز الشرقية مثل تمثال ممنون وأبو الهول ونزلاء مستشفى المجانين فى مدينة القاهرة •

وتحتل أحداث مسرحية « بيرجنت » مساحة زمنية تزيد على نصف قرن ، وتتبع الأحداث أقدار البطل من لحظة الميلاد حتى حافة القبر • ويصل

ابسن بالأحداث الى نهاية سعيدة باستخدام موتيفه رومانسية سبق له استخدامها فى مسرحياته الأولى وهى التطهر بالحب ، ويقول الناقد الانجليزى بريان داونز Downs فى كتابه « دراسة فى ستة مسرحيات لابسن » ان التطهير الأخير لبيرجنت من خلال حبه للفتاة البريئة سولفيج يكسب له مكانا هاما فى الحركة الرومانسية الأوروبية « فموضوع التطهر بالحب أصبح من الموضوعات التقليدية فى 'حركة الرومانسية الأوروبية' » (ص ٩٤) .

وعندما كتب ابسن « أعمدة المجتمع » (١٨٧٧) كانت هذه المسرحية ايدانا ببدء مرحلة جديدة من عمله ، وبداية لسلسلة المسرحيات التى تعرف بالمسرحيات « الاجتماعية » والتى تأسست عليها شهرة ابسن الأوروبية ثم العالمية . وبكتابة هذه المسرحية اتخذ ابسن أخطر قرار فى حياته ككاتب مسرحى وهو ان يكتب مسرحيات تتخذ موضوعاتها من الحياة المعاصرة ، ولا يكتب بعد ذلك أبدا بالشعر وانما يتخذ النثر وسيلته الوحيدة للتعبير الدرامى . وكان لابد له لكى يخرج من مرحلته الرومانسية ان يغير تماما من منهجه الدرامى . فبدلا من دراما الفرد البطل ، تقدم المجتمع ليحتل مكان الصدارة فى الحدث الدرامى ، والفرد هو جزء من نسيج اجتماعى متشابك وشديد التعميد .

ومن ناحية الموضوع ، فان هذه المرحلة الجديدة من تطور ابسن (المرحلة الاجتماعية) تكف تماما عن استخدام الموضوعات التاريخية ، او الموضوعات المستمدة من الفولكلور والملاحم والمواويل الشعبية وغيرها ، لتتركز على مظاهر الزيف الاجتماعى والتقاليد الجامدة الثبالية فى المجتمع المعاصر ، او كما يقول الناقد روبرت بروسناين « الفجوة بين ما يعلنه أبناء المجتمع وما يمارسونه بالفعل » .

وتعتبر مسرحية « الأشباح » أنضج أعمال ابسن الاجتماعية . وهى تعطى مثالا ممتازا عن مسرحيات هذه الفترة من تطور الكاتب . خطط ابسن لهذه المسرحية ليرد بها على النقاد الذين هاجموا « بيت الدمية » . وكان يريد لها أن تكون هجوما على الزواج كمؤسسة اجتماعية . والحقيقة ان

كلا من « بيت الدمية » و « الأشباح » يمكن إدراجهما تحت تصنيف « مسرحية المشكلة » thesis play أى المسرحية التى تهدف أساسا إلى الدفاع عن قضية اجتماعية معينة أو الهجوم عليها . وقد استخدم إبسن فى غرضه للقضايا الاجتماعية التى تناولها فى مسرحياته هذه المرحلة تكنيكة هو - كما تقدم - خليط من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع كما كتبها الفرنسى سكريب ، وتكنيك استرجاع الماضى فى الحاضر كما استخدمه سوفوكليس . وفى « الأشباح » بالذات يوظف هذا التكنيك بصورة عضوية فى الحدث حيث تصبح الاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب النفسى للشخصية ، وكذلك التركيب الاجتماعى الذى يتضمن بذور الفساد . فالكشف مسز الفنج فى « الأشباح » مثلا للعلاقة بين ابنها أوزوالد مع الخادمة ريجينا (نهاية الفصل الأول) تؤكد قوة الماضى وقدرته على تحطيم الحاضر ، وتقضى على محاولة مسز الفنج لتحرير نفسها من خلال ابنها ، وتسير بهذه المحاولة للتحرر من ربة الماضى الى نهاية مأساوية . وهذا الاكتشاف ، الذى يتم فى محاوراة بين مسز الفنج والقس ماندرز تبرز التناقض بين نزعتها التحررية ونزعه التقليدية ، يجعل من المجتمع الملىء بالقيم الزائفة العسوى الأساسى لمسز الفنج . يقول الناقد فرانسييس فيرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » (ص ١٥٤ - ١٥٥) :

« كانت مسز الفنج تدرك تأثير الماضى على الحاضر وترفض الاعتراف بذلك ، لكنها أدركت فى النهاية أن هذا التأثير لا فكاك منه عند نقطة الذروة الدرامية حين يصل الصراع الى قمة المعاناة . وعند هذه النقطة ترى ابنها أوزوالد ، لا كوسيلتها الرائعة للتحرر والخلص ، ولكن كرمز للقوة الشريرة الطاغية التى تكمن فى الماضى » .

ومع ذلك ، فالماضى فى « الأشباح » كما هو فى « بيت الدمية » ، مرادف للقيم الاجتماعية البالية والتقاليد الجامدة التى يثور عليها جميعا مسرحيات المرحلة الأخيرة . ويخرج إبسن بهذا الموضوع - التأثير المدمر للماضى على الحاضر - الى آفاق أشمل وأرحب ، فيصبح الماضى قوة تشبه

قوة القدر فى المسرح الاغريقى ٠٠ قوة تهبط بكل ثقلها الرهيب على الانسان وتقف عائقا بينه وبين محاولته لتحقيق السعادة ٠ ففى مسرحية « بيت ال روزمر » ، على سبيل المثال ، نجد ان اتجاه البطل روزمر الى الزندقة لا ينبع من ثورته على القيم الاجتماعية البالية أو التقاليد الاجتماعية الجامدة ٠ بل على العكس نجده يحاول الانتماء الى عالم مورتينجار ، وهو العالم الذى تصوره المسرحية على انه عالم الزيف الاجتماعى ، وهذا العالم نفسه هو الذى يرفض روزمر باعتباره مرتدا عن الدين ! ولهذا فان محاولة روزمر هى محاولة لتحرير نفسه ، وفشلته فى ذلك يعود الى قوى الماضى التى لا علاقة لها بالتقاليد أو القيم الاجتماعية البالية ٠

ومن الجانب الآخر ، فان القوة المدمرة للماضى فى « بيت الدمية » أو « الأشباح » هى جزء لا يتجزأ من الحالة الاجتماعية ذاتها ٠ فعندما يتم الكشف عن الماضى فى « بيت الدمية » مثلا ، نكتشف أن نورا كانت طول الوقت تناضل من أجل انقاذ زوجها الذى ينكر عليها ما فعلته من أجله فى نفس لحظة اكتشافه لكل ما فعلته من أجله ٠ وهذا الموقف من جانب الزوج يدين مؤسسة اجتماعية بأسرها ، وهى مؤسسة الزواج القائم على معاملة المرأة باعتبارها قطعة اثاث أو مجرد دمية فى المنزل ٠

وبطبيعة الحال ، فان هذا الاكتشاف يؤدى فى المسرحية الى « المناقشة » الشهيرة فى الفصل الثالث التى أسس عليها برنارد شو تفسيره للابسنية فى كتابه الشهير « جوهر الابسنية » ، والذى يفسر فيه أعمال إبسن تفسيراً اجتماعياً صرفاً تأسيساً على المرحلة الوسطى وحدها دون بقية مراحل هذا الكاتب العظيم ٠ وفى « الأشباح » ، نجد إبسن يستخدم فكرة الماضى استخداهما عضويا لكنه يربطه - فى ذات الوقت - بالواقع الاجتماعى ٠

وفى الفصل الثانى ، عندما تصاب مسز الفنج بضربة قاضية ، نجد نموذجا لاستخدام إبسن للماضى بوصفه قوة اجتماعية تدمر حياة الفرد ٠ تقول مسز الفنج مخاطبة القس ماندرز :

« اننى أميل الى الاعتقاد باننا جميعا أشباح يا مستر
ماندريز • وليس ما يكمن داخلنا فقط هو ما ورثناه عن آبائنا
وامهاتنا ، وانما كل الأفكار الميثة والمعتقدات البالية وأشياء
من هذا القبيل ••• وكلما قرأت جريدة من الجرائد تخيلت ان
هناك أشباحا تتسلل بين السطور • لابد أن هناك أشباح فى
جميع أنحاء العالم • أشباح لا تعد ولا تحصى مثل حبات
الرمال • وكلها تضاف النور •• كلها » •

وفى مسرحية « عدو الشعب » التى كتبها ايسنر بعد « الأشباح » مباشرة
يبدأ ايسنر الانتقال بحذر شديد الى مرحلته الثالثة والأخيرة ، والتى اعتبرها
أعظم مراحلها جميعا وأكثرها نضجا • وفى « عدو الشعب » يحتفظ ايسنر
برنة الهجوم على عوامل الفساد والزيف الاجتماعى ، كما يحتفظ بالبعد
الاجتماعى لحياة الانسان ، لكن محصلة الصراع أو المواجهة بين الفرد
والمجتمع تتخذ فى هذه المسرحية مدلولات أوسع وأشمل لتعانق فى النهاية
قضية الحقيقة •

وكما يقول الناقد الأمريكى روبرت بروشتاين فى كتابه الهام « مسرح
الثورة » ان هذه المسرحية « تبدو من النظرة السطحية » أكثر أعمال ايسنر
صراحة فى تناول القضية الاجتماعية ، (ص ٧١) • لكن بطل المسرحية
ستوكمان الذى يمثل الثورة ضد الفساد المستشري فى البلدية يفشل ، كما
يقول الناقد موريس فالنسى فى كتابه الزهرة والقلعة ، يفشل فى أن يفهم
الأسباب الواقعية التى تحتم على الناس أن تتغاضى عن الأخطاء الصغيرة فى
سبيل المحافظة على استمرار الحياة ، وبالتالي فهو بطل مثالى يفتقر الى
النظرة الواقعية للأمور •

وبالرغم من أن ستوكمان على حق فى صراعه ضد الشرور الاجتماعية
التي تمتلئ بها حياة المجتمع ، فان الامور يستحيل النظر اليها من منظور
الابيض والأسود ، أو الخير المطلق والشر المطلق • والفصل الأخير يؤكد
الشك فى مثالية ستوكمان ، كما يؤكد ان هذه المثالية لا تصلح لحل مشاكل

الانسان على ارض الواقع • وفى نهاية المسرحية يصبح الدكتور ستوكمان نفسه مصدرا للزجاج •

اما الافتقار الى رؤية درامية أكثر ثراء وتعقيدا فكان لابد أن ينتظر حتى يكتب إبسن مسرحيته التالية وهى « المبطة البرية » •

تعتمد المرحلة الثالثة العظيمة من تطور إبسن المسرحى على التحليل العميق للدوافع الانسانية الذى يكتسب مدلولات شاملة تتجاوز أى واقع اجتماعى بعينه • وإذا كان هناك تشابه بين أبطال إبسن الأوائل فى مرحلته الرومانسية وبعض أبطاله فى المرحلة الأخيرة من أمثال سولنس البناء العظيم وجون جابريل بوركمان من حيث انهم جميعا تجسيد للصراع الدائر داخل عقل الكاتب نفسه وتعبير عن أزمته الشخصية ، فان الفارق بين موقف الكاتب من أبطاله فى كلا المرحلتين يمثل فى رأى ، الفارق بين نوعين من الدراما • فكاتيلين ، وبراند ، وبيرجنت، من أبطال إبسن الأوائل فى مرحلته الرومانسية، يمثلون ، باعتراف الكاتب نفسه ، مراحل فى تطوره النفسى • ويمكن أن نلخص شخصية كل منهم فى مقولة واحدة مثل مقولة براند « كل شيء أو لا شيء » أو فلسفة بيرجنت التى تلخصها كلمته « كن لنفسك •• كافيا » • وهؤلاء الأبطال رسمهم إبسن فى خطوط واضحة كضربات الفرشاه القوية بدون ظلال ولم يعبا إبسن فى اهتمامه برسم الشخصية فى شكلها الواضح القوى بأية تركيبة اجتماعية معقدة حول هذه الشخصيات •

أما فى مسرحيات المرحلة الثالثة والأخيرة ، فلا يمكن أن نفسر البطل فى ضوء مقولة واحدة وأضحة المعالم • فمسرحيات هذه المرحلة ترسم بنفس الجراءة والوضوح القوى التى تلقى بظلها على حياة البطل وتحدد مصيره ، بل وتقف منه أحيانا موقف المزد والند • فقامة البناء العظيم سولنس تقابلها محاولات المهندس الشاب راجنر بروفيك ليصل الى نفس المكانة • وخوف سولنس من أن يأتى الجيل الجديد ليحتل مكانه يوما ما يمثل فى حقيقة الأمر

صراع الانسان من أجل وجوده • وصراع روزمر ، فى مسرحية « بيت آل روزمر » ، من أجل تحرير ذاته يقابله ويعلق عليه وجود أولريك برنديل الصعلوك الساخر الذى حرر ذاته منذ زمن طويل، وكذلك مورتنسجارد المتحرر الفكر والذى يساير المواضعات الاجتماعية فى نفس الوقت •

وتحرر برنديل يصل به الى نهاية مأساوية عندما يكتشف انه ليس لديه ما يقوله للناس بعد أن ظل لسنوات طويلة يعد نفسه للحظة التى يستطيع فيها نشر أفكاره وإيصالها الى مجموع الناس • أما مورتنسجارد ، فموقفه المتمثل فى ضرورة الالتزام ، ولو زيفا ، بالمواضعات الاجتماعية بالرغم من تحرره الفكرى يمثل نموذجا لاستحالة تحقق الموقف المثالى •

ويقع روزمر فى المنتصف بين هاتين الشخصيتين • فاذا نظرنا اليه من منظور الموقف الانسانى الشديد التعقيد ، فان صراع روزمر يفتقر الى مثالية الصراع الذى يخوضه براند من أجل تحقيق رسالته ، لكنه فى نفس الوقت أكثر واقعية والتصاقا بالحالة الانسانية فى شموليتها •

وكننتيجة لهذا الموقف الواقعى من الكون والأشياء ، فان واقعية إبسن تتميز بإحساسه العميق بنسبية الحقيقة • ويمكن لنا أن نلمس ذلك بالمقارنة بالمسرحيات الرومانسية الأولى • فجريجوز ويرل فى « البطلة البوية » مثلا هو نسخة مشوهة من براند يسخر فيها إبسن من مثاليته المطلقة • وبدلا من التزام بزائد العميق بالمثل المطلقة وكفاحه البطولى لتحقيقها نجد أن جريجوز الذى لا يتبع التزامه بالمثل من داخل ذاته ، يحاول فرض هذه المثل على الآخرين دون أن يكون هو نفسه مقتنعا بها •

ويمكن القول أيضا بأن هالمز اكدال هو نسخة مصغرة من « بيرجنت » ، الانسان الصغير الذى يبنى حياته على وهم العظمة • ولكن هالمز اكدال ، كما يقول الناقد الانجليزى داونز ، أقل بطولة بكثير من بيرجنت ، لأنه لا يملك قدرة بيرجنت على الخيال أو التكيف السريع مع مختلف المواقف • ومن

الجانب الآخر ، فان مثالية براند تمثل موقفا مستحيلا فى سياق عالم الخبرة فيه نسبية ، والحقيقة فيه يستحيل الدوصل الى معرفتها من خلال تطبيق المثل المطلقة كما كان الحال فى العالم القديم • وحتى الشخصية الدرامية ، وهو الوسيلة التى يوصل الكاتب فى خلالها رؤيته عن الواقع والحقيقة، فقد ملامحه المحددة تحديدا فيه الكثير من أحادية النظرة ليصبح أكثر انسانية معترفا بضعفه وأخطائه فى حدود العالم المركب الذى يعيش فيه •

وفى المسرحيات الرومانسية نجد أن الشخصيات الثانوية تلقى الضوء على الشخصية الرئيسية من كل جانب ، ولا تمثل هذه الشخصيات جزءا عضويا من الحدث الا فى علاقتها بهذه الشخصية الرئيسية • فمثلا فى مسرحية « براند » نجد أن الفتاة « أجنيث » ، وكذلك القسيس والمأمور وحتى شعب المدينة الصغيرة كله ليس لهم جميعا وجود مستقل فى الدراما خارج وظيقتهم الأساسية فى وضع العقبات أمام محاولة براند لتحقيق رسالته فى الحياة • وفى مسرحية « بيرجنت » لا نرى العالم الا من خلال عيني بيرجنت نفسه • والمشاهد الفانتازية يمكن النظر اليها باعتبارها لحظات نابغة من خيال بيرجنت الخالص • وحتى رفض المجتمع له فى البداية والنهاية انما يمثل مراحل فى تطوره وليس محاولة من جانب المؤلف لرسم شخصيته من الخارج •

اما فى المسرحيات العظيمة التى كتبها فى مرحلته الأخيرة ، وهى المرحلة التى اسميها بالواقعية الحديثة ، فان البطل الفرد لا يلقى بظله وحده على الحدث كما هو الحال فى المسرحيات الرومانسية وانما يشاركه باقى الشخصيات بنفس الدرجة من الأهمية • ويصبح البطل فى هذه المسرحية مجرد شخصية رئيسية وليس شخصية مهيمنة • وفى كثير من الأحيان تدخل نساء مثل ريبكاوست فى « بيت آل روزمر » أو هيلدا واجنل فى « البناء العظيم » لتغير من حياة البطل وتؤثر فيها كما تتأثر بها • وتنتج المأساة فى هذه المسرحيات عن أفعال الشخصيات الثانوية بنفس القدر الذى تنتج فيه عن الصراع الداخلى للبطل • فعندما يرتكب سولنس البناء العظيم مثلا خطأه المأساوى الناتج عن شدة الغرور ، وهو بناء البرج فوق منزله الجديد (البناء

الدينى الفوقى على العالم الواقعى العلمانى) ، ويسقط من فوق البرج فان هيلدا تصرخ فرحة « يا بنائى ٠٠ يا بنائى العظيم » معلنة مسئوليتها أيضا عن سقوطه فى قمة لحظات الانتصار .

وفى النهاية فان الواقعية الحديثة عند ابسن فى مرحلته الثالثة العظيمة تتسم بالنظر الى الواقع على انه تركيبة رمزية . وفى جميع مسرحيات هذه المرحلة الأخيرة تقريبا يستخدم ابسن رمزا رئيسيا غالبا مع مجموعة من الرموز والدلالات الثانوية التى من شأنها أن تلقى الضوء على الدوافع الخفية للشخصيات من ناحية ، وترفع الحدث ككل الى مستوى الشمول الانسانى من ناحية أخرى .

فالرمز الغلاب فى مسرحية « البطة البرية » مثلا، هو البطة البرية نفسها فى علاقتها بالمعمار الرمزي لمنزل اكدال ودلالات التصوير الفوتوغرافى فى مقابل الخلق الفنى . وفى مسرحية « بيت آل روزمر » ، هناك رمز الخيول البيضاء ومجموعة الرموز الثانوية مثل الجسر والشعور المخيف بالحضور القوى لزوجته الميتة بيتا التى تجثم بظلها على الأحداث ، وكذلك رمزية نهج آل روزمر واسلوبهم فى الحياة . وفى مسرحية « السيدة من البحر » يتمثل الرمز الغلاب فى البحر ذاته . وفى مسرحية « هيدا جابلر » ، يتمثل هذا الرمز فى مسدسات الجنرال جابلر التى تحتفظ بها ابنته .

وفى هذه المسرحيات تختلف وظيفة الرمز الغلاب اختلافا كبيرا عنها فى المسرحيات الرومانسية الأولى . وفى المسرحيات الرومانسية يساعد الرمز على تحديد ورسم شخصية البطل المفرد مثل رمز الاله فى « براند » . أما فى المسرحيات الأخيرة فان الرمز له دلالات متعددة لكنه يؤدي وظيفة أساسية فى تلخيص وتركيز معطيات الحدث . ولكن الرمز الغلاب لا يمكن اعتباره اشارة الى تكوين الشخصية أو الى حدث بعينه .

مسرح أنطون تشيكوف ٠٠ الواقعي

لاشك أن الفن الدرامى عند الكاتب الروسى الأشهر أنطون تشيكوف ينتمى الى تيار الواقعية فى المسرح الأوروبى . ولاشك أيضا أن أنطون تشيكوف يتفوق على أقرانه من كتاب المسرح الواقعى فى أوروبا وذلك فى قدرته الفائقة على تصوير الواقع تصويرا شديدا موضوعية . فربما كان تشيكوف هو الوحيد ، من بين جميع كتاب الدراما الواقعية الحديثة ، الذى استطاع أن يتجرد تجردا تاما من مشاعره الشخصية ولا ينحو نحو تصوير سيرته الذاتية أو مواقف من حياته الشخصية . فهو لا يستخدم الدراما كوسيلة للتعبير عن مواقف من حياته الشخصية كما هو الحال فى مسرح الكاتب السويدى أوجست سترندبرج ، كما لا يستخدم الدراما كوسيلة لتحقيق الذات كما هو الحال فى مسرح الكاتب النرويجى هنريك إبسن . وربما كانت موضوعية تشيكوف الشديدة أحد المفاتيح الهامة للشكل الدرامى الفريد الذى قدمه على مسرح الدراما الحديثة .

ومع ذلك . فموضوعية تشيكوف لا علاقة لها من قريب أو بعيد بمبادئ الحركة الواقعية أو الحركة الطبيعية . فلم يكن كاتبنا يهتم مطلقا بالمفهوم التقليدى للواقعية كما نصت عليه المدرسة الفرنسية التى ظهرت فى ١٨٥٦ - ١٨٥٧ ، وهو التصوير الموضوعى للواقع الخارجى المعاش . وإنما انصب اهتمامه على الحياة الباطنية للشخصية الانسانية ، والدوافع المتشابهة والمركبة التى تعتمل فى صدر الانسان ، وعلاقته بعالم يشعر فيه بالغربة والاحباط .

ولا يمكن أن نعد تشيكوف أيضا فى عداد الكتاب الطبيعيين ، اذا كانت الطبيعية فى مفهوم منشؤها اميل زولا ، هى تصوير تفاصيل الحياة اليومية بغرض التوثيق لها ، وتفسير سلوك الشخصية فى ضوء معطيات البيئة والوراثة أو ما يسميه زولا « بالقدرية الاجتماعية » ومن ثم فلا يمكن

اعتبار أنطون تشيكوف واحدا من أتباع المدرسة الطبيعية • وباختصار فإن تشيكوف يهتم أساسا بالكشف عن الدوافع الباطنية للنفس البشرية فى إطار من الحوادث اليومية العادية التافهة والروتين اليومى الذى يغلف حياتنا جميعا ••

ويعتقد تشيكوف أن الدراما التقليدية بأحداثها المفتعلة ومواقفها للصارخة هى تعبير غير صادق عن الحياة كما يعيشها الانسان العادى كل يوم • وقد كتب ذات مرة فى احدى رسائله يقول :

« فى الدراما التقليدية يتوخى الكاتب أن يكون البطل والبطلة مؤثرين من الموجهة الدرامية • ولكن ، فى الحياة لا يضرب الناس أنفسهم بالرصاص أو يقعون فى الحب أو يلقون الخطب المعصماء فى كل لحظة • وانما ينفق الناس وقتهم فى الأكل والشرب والمجربى وراء النساء أو الرجال ويقولون كلاما فارغا • ولهذا فمن الضرورى تصوير ذلك على خشبة المسرح • اذ يجب أن تكتب المسرحية بحيث يدخل الناس ويخرجون ويأكلون ويتكلمون عن حالة الطقس أو يلعبون الورق ، ليس لأن المؤلف يريد ذلك وانما لأن هذا ما يحدث فعلا فى الواقع فالحياة على المسرح يجب أن تكون كما هى فى الواقع ، والشخصيات أيضا يجب أن تكون كما هى فى الواقع وليست شخصيات يصورها الكاتب وكأنما هى تقف على الجمر ••• »

وتشيكوف يقدم هنا صيغة جديدة تمكن الواقعية ، فى رأيه ، من تحقيق اهدافها الحقيقية • وتتمثل هذه الصيغة فى أن التافه من أمور وتفاصيل الحياة اليومية أقدر على الكشف عن كنه الحياة من الأحداث الخارجية العنيفة أو التصوير المفتعل للشخصية كما نجده فى الدراما التقليدية •

وفى إطار هذه الصيغة الجديدة ، نجد أن رسم الشخصية عند تشيكوف أكثر تعقيدا وتركيبا منه فى الدراما التقليدية ، فبينما يتبع تشيكوف التيار الرئيسى للواقعية الأوروبية فى التخلّى عن الشخصيات أو الأحداث البطولية ، لا نجده يلقى عبء البطولة فى مسرحياته على شخصية بعينها كما يفعل هنريك ايسن مثلا . فتشيكوف لا يعقد البطولة للفرد وإنما للجماعة وعلاقاتها المتشابكة بعضها ببعض .

وفضلا عن ذلك ، فرغم أن مسرحيات تشيكوف لا تخلو من الشخصيات الشريرة ، فإن مثل هذه الشخصيات لا تمثل الشر المطلق . فتشيكوف يتعاطف مع جميع شخصياته على حد سواء وهو يصور الشرير منها بشكل يجعلها فى صراع مع نفسها لا مع الشخصيات الأخرى . والتكنيك المفضل لدى تشيكوف للسخرية من الأسلوب التقليدى فى رسم الشخصية هو ترسيخ التناقض بين الشخصيات النمطية المعروفة فى الأدب ، وبين الشخصية الانسانية كما نعرفها فى الحياة . ففى مسرحية ايفانوف مثلا . نجده يشبّه البطل ايفانوف تارة بهاملت وهو شخصية تتسم بالسّموم وتارة أخرى بطرطوف وهو شخصية معروفة بالخديعة والمكر والخيانة . وتشيكوف بهذا التشبيه يريد أن يقول أن شخصية ايفانوف ليست بالشخصية البطولية ولا هى بالشخصية الشريرة ، وإنما هو مجرد انسان عادى لديه كل قوة البشر وضعفهم .

ومن الأمور التى تميز أسلوب تشيكوف فى رسم الشخصية هو أنه يجعل من كل شخصية من شخصيات مسرحياته عالما قائما بذاته . فكل واحد منهم له قصته وأحباطه الشخصى . ويقول الناقد الانجليزى ستيان أن هذا المنهج فى رسم الشخصية يربط تشيكوف مباشرة بتيار الواقعية لأنه يفرض عليه الاستغناء عن مفهوم البطل الفرد . فكل شخصية من شخصيات تشيكوف تمثل إلى حد كبير ، مركز الكون ولها قصتها الخاصة تماما . كما فى "الحياة حيث نجد أن كل انسان هو ، من وجهة نظره ، مركز الكون تدور من حوله الأشياء " أو هو المحور الذى يدور حوله الآخرون . ومع ذلك فعلى

المسرح التشيكوفى نجد البطولة معقودة للجماعة وليس فرد واحد ، ونحن فى المسرحية التشيكوفية ، نشاهد حركة المجموع • ورغم أن كل شخصية هى بطل محورى فى نظر نفسه ، إلا أن كل « بطل » يلغى وجود الآخر لتصبح المجموعة هى المحركة للأحداث •

ومن السمات الأخرى لموضوعية تشيكوف التى تجعل من مسرحه نموذجا فريدا للواقعية هى تعدده ألا يضمن مسرحياته أفكاره وأراه الشخصية • فعلى العكس من أبسن وسترنديج اللذان نستطيع العثور فى مسرحياتهما على الكثير من أرائهما الشخصية حول القضايا المطروحة فى هذه المسرحيات نجد أن الأفكار فى مسرح تشيكوف لا تنفصل عن الشخصية التى تعبر عنها • والفكر فى مسرح تشيكوف هو احدى وسائل الكشف عن أعماق الشخصية وليس تقريراً لأرائه فى الحياة • وفى مسرحية « النورس » مثلا ، وهى أكثر مسرحيات تشيكوف عرضه للاتهام بأنها تعبر عن موقفه الشخصى من وظيفة الفنان المبدع ودوره فى المجتمع ، نجد أن مسرحية الحلم التى ألفها تربيليف بطل المسرحية والتى يورد فيها بعض آرائه عن المسرح تكشف عن شخصيته هو وعلاقته بالعالم التقليدى الذى يعيش فيه أكثر من كونها تعبيراً عن موقف فنى معين • وهذا التكنيك التشيكوفى المميز يتضح فى تأكيد الموقف الساخر تجاه تربيليف نفسه باعتباره مؤلفا ناشئا للأدب الرمزى •

وبالرغم من أن تشيكوف قد يضيف على شخصياته سمات تتصل بالانتماء الى طبقة اجتماعية بعينها ، أو معتقدات سياسية ، أو مواقف فلسفية معينة ، إلا أنه لا يحدد ملامح هذه الشخصيات من خلال هذه السمات وحدها • والحقيقة أن أسلوبه المميز فى رسم الشخصية يعتمد على التناقض بين آراء الشخصية وسلوكها الفعلى • وهنا يكمن عنصر المفارقة فى رسم الشخصية الذى يميز مسرح تشيكوف عن غيره من مسارح الواقعية الحديثة •

وبالرغم من أن تشيكوف يرفض الميلودراما كإسلوب فى التعبير المسرحى إلا أنه يستخدم حيلة ميلودرامية للكشف عن العلاقات الدقيقة بين الشخصيات • ولهذا فالميلودراما بالنسبة اليه ، ليست فى حد ذاتها (فهو

يسخر فى واقع الأمر من المبالغات الميلودرامية والمواقف المتفجرة) ، وإنما هى وسيلة شديدة الذكاء يعبر من خلالها عن رفضه للمسرح التقليدى . وباستثناء مسرحية بستان الكرز ، نجد فى جميع مسرحيات تشيكوف محاولة للقتل ، كما نلاحظ أيضا ولع الكاتب بنهايات الفصول التى تتصاعد فيها الأحداث الى قمم عالية من التوتر .

وبالرغم من ذلك ، فإن هذه الحيل الميلودرامية وما ينشأ عنها من اشاعة لجو من المعاناة والألم تنكسر حداثتها دائما بالحكم على الشخصيات نفسها . ففى معظم الأحيان نجد هذه الشخصيات مسئولة الى حد كبير عما تلاقيه من معاناة ، وبالتالي فهى مسئولة عن سلوكها الذى يثير الشفقة وهذا لا يعنى أننا لا نتعاطف مع مصيرها النفسى ، ولكننا أيضا نلومها على قلة حيلتها وضياعها وفقدانها للاحساس بالمسئولية .

وربما كانت أفضل وسيلة لتحليل الدور الذى يلعبه الجانب الميلودرامى فى مسرحيات تشيكوف هى الإشارة الى وظيفته المزدوجة . فهناك الحبكة الخارجية التى تحتوى عادة على الثلاثى التقليدى (الزوج والزوجة والعشيق) والذى يمثل الجانب العنيف من الدراما التقليدية . وهذه الحبكة لا تمثل فى مسرح تشيكوف الا الطبقة أو القشرة الخارجية التى تنتظم العلاقات بين الشخصيات . ومع التسليم بتشابك وتعقيد هذه العلاقات ، الا انها تفتح أمامنا نافذة نطل منها على الحدث الحقيقى فى المسرحية التشيكوفية وهو الحياة الباطنية للشخصية .

وقد يبدو قولنا بأن الحدث الخارجى فى مسرح تشيكوف هو حدث تقليدى غريبا . ولكن الواقع ان هذه حقيقة تؤيدها استخدامه للثالوث الأبدى : الزوج والزوجة والعشيق ، أو الزوج والزوجة والعشيق . وبالرغم من أن تشيكوف يستخدم الفكرة الأساسية لهذا الثالوث التقليدى ، الا انه يغير من ترتيب الأمور فى كل مرة حتى يحقق هدفا أكثر عمقا وشمولية . فبدلا من ان يبنى موقفه الدرامى على الخيانة والخديعة والحيل الكوميدية وهو التكنيك الذى يصاحب عادة استخدام هذا الثالوث فى المسرح التقليدى ، يستخدم

الثالث فى بناء موقف يقوم على الاحباط فى الحب الذى يعمق بدوره من احساس الشخصية باستحالة تحقيق الذات • وفى مسرحية الخال ثانيا مثلا ، نجد أن فانيا يحب زوجة البروفيسور التى تحب استروف • والمحصلة النهائية لهذه العلاقات السيكولوجية المعقدة ، القائمة على استخدام الثالث التقليدى ، هو اشاعة الاحساس العام لدى الشخصيات بالاحباط والمضيق وعدم القدرة على تحقيق الذات وهو ما يمثل الحدث الرئيسى والحقيقى فى مسرح تشيكوف بعيدا عن الحبكة الخارجية •

وفى هذا الاطار العام من الحيل التقليدية يحول تشيكوف التركيز من العناصر الميلودرامية فى العمل المسرحى الى العناصر الطبيعية التى تتوخى رسم جو معين يقيم على المسرحية بأكملها • فبدلا من التأكيد على أهمية الحبكة الخارجية ، نجده يفرقها فى العديد من التفاصيل التى يستقيها من تفاصيل الحياة اليومية التى تتصاعد الى أحداث تمثل قمة الذروة الدرامية • وهذا بالضبط هو التأثير الذى يهدف تشيكوف الى الوصول اليه فى الدراما • وتأكيدا لهذه النظرة فى طبيعة الدراما نجده يقول فى إحدى خطاباتة :

« فلتكن الأحداث التى تتم على خشبة المسرح فى بساطة الحياة اليومية وحققيدها فى نفس الوقت • فمثلا عندما يتناول الناس الطعام على المائدة ، مجرد أن يتناولوا الطعام ، يصنعون سعادتهم أو يحطمون حياتهم » •

فالتكنيك الذى تنفرد به الدراما التشيكية هو استخدام الاطار الخارجى للميلودراما كقناع يخفى وراءه التحليل الدقيق لمصير الانسان واحساسه بالفشل والاحباط • والتفاصيل المتأهية لروتين الحياة اليومية لا تشكل الا اطارا خارجيا للتطور الدرامى الذى يصل فى النهاية الى قمة الأزمة • وينجح تشيكوف نجاحا باهرا فى تحقيق هذا التكنيك حتى ان ناقديه كثيرا ما يصفون مسرحياته بانها خالية من الحدث أو الشكل • فالناقد والتر ليمان ، على سبيل المثال ، يقول بأن مسرحيات تشيكوف غير درامية بينما

يقول ناقد آخر هو ديمزوند ماكارثى ان مسرح تشيكوف لا موضوع له سوى « . » الاحباط واشاعة جو من التنهيدات والتثاؤب ولوم الذات وشرب الفودكا وأقداح لا نهاية لها من الشاى ، ومناقشات لا نهاية لها . »

ومثل هذا النوع من التفكير النقدي يخطيء فهم مسرح تشيكوف تماما ، إذ انه مما لاشك فيه أن تشيكوف يستخدم هذه الوسائل جميعا ليعطى انطباعا شعريا بتدفق الواقع .

وردا على هؤلاء النقاد الذين يتهمون مسرح تشيكوف بالافتقار الى الشكل ، لابد من التاكيد على ان الجو الخارجى العفوى الذى يتمثل فى التفاصيل الثقافية للحياة اليومية والذى تبدو الشخصيات فيه وكأنها تعيش فى جيوب منعزلة بعضها عن بعض ، انما هو يخفى وراءه بناءا دراميا معقدا من الدوافع المتشابكة والتأثيرات الدرامية العنيفة . والحوار فى مسرح تشيكوف مليء بالإشارات الى المواقف التى يرد الشاى عليها (مسرحية الخال فانيا) ودرجة الحرارة فى أفريقيا (استروف فى مسرحية الخال فانيا) او الحياة فى موسكو (مسرحية الشقيقات الثلاث) ، ولكن هذه الاشارات العابرة التى تتخلل مسار الحدث تؤدي وظائف درامية أساسية ، فهى تكشف عن أعماق الشخصية ، وتبعث لدى الجمهور حالة نفسية ومزاجية مطابقة لحالة الشخصيات ، وترسم فى النهاية جو القشل فى تحقيق الذات الذى يمثل جوهر الحدث فى مسرح تشيكوف .

ويقول الناقد الأمريكى روبرت بروسستين ان هذا التكنيك ليس فقط لتكنيك فريدا فى بناء الحدث الدرامى ، وانما هو يعبر أيضا عن « رفض تشيكوف للحياة الحديثة فى شكل فنى يتسم بالشمول » .

سوناتا الشبج

فى مقدمة مسرحية « مس جوليا » عبر الكاتب السويدى الأشهر أوجست سترندبرج عن رغبته فى أن يكتب مسرحيات تتحرر من الواقعية ، كما تتحرر من القواعد الكلاسيكية التقليدية التى التزم بها معاصره فى النرويج هنريك ابسن ٠٠ وظل يحلم بكتابة هذا النوع من المسرحيات خلال الفترة التى كتب فيها مسرحياته الواقعية مثل « الأب » و « مس جوليا » ومسرحياته التاريخية العديدة مثل « جوستاف فازا » و « كارل الثالث عشر » وغيرها ، الى أن استطاع أن يحقق حلمه القديم على خشبة مسرحه بستوكهولم المسمى « مسرح الانتيم » أو مسرح الخاصة ، وعلى هذا المسرح الصغير قدم سترندبرج مسرحيات من نوع « الفانتازيا » التى تتحرر من صرامة الشكل الأرسطى التقليدى ومنطقيته ، لتجوب عالما رحيا آخر هو عالم التناقضات والرؤيا التى لا تخضع لترتيب منطقى معين كما يحدث فى الحلم ، وكان من أهم أعماله فى هذا الشكل ، الذى يرفعه الى مصاف أعظم كتاب الدراما فى العصور الحديثة ويقربه كثيرا من الحساسية الفنية فى القرن العشرين ، أعمال مثل « مسرحية حلم » و « سوناتا الشبح » . ورغم أن هذه المسرحيات وغيرها تجارب فى الشكل المسرحى إلا أنها - تردد كالمعادة فى جميع أعمال سترندبرج - رؤياه الخاصة التى يكررها فى موضوع غالب يعالجه على مستويات عديدة فى الشكل المسرحى ، وهو موضوع الذنب والخطيئة . تلقى ظلها على الحاضر وتوجه أحداثه ، وهذه الرؤيا تجد التعبير الكامل لها فى مسرحيات « الفانتازيا » العظيمة .

والبناء الدرامى فى « سوناتا الشبح » يشبه البناء الموسيقى الى حد كبير ، وربما كان هذا هو السبب الذى دعا سترندبرج أن يسمى مسرحيته « سوناتا » ، فهى تتكون من ثلاثة مشاهد أو ثلاث حركات تعتمد على تغيير الايقاع والنغم ، فالمشهد الأول أو الحركة الأولى يكون لحنا معينا ، والمشهد الثانى أو الحركة الثانية يكون لحنا معارضا للأول ، بينما يكون المشهد الثالث أو الحركة الثالثة اللحن الختامى الذى يوفق بين اللحنين المتعارضين،

وهذا البناء يخدم الموضوع الأساسى الذى بنى عليه سترندبرج مسرحيته ، وهو موضوع الذنب والجريمة فى الماضى ترزح دائما على الحاضر ، وهو الشبح الذى ما يفتأ يظهر ويقض مضجع الشخصيات ليتركها فى محاولة دائمة للتكفير ، وفى هذا يقترب الموضوع الأساسى فى مسرحية سترندبرج من موضوع مسرحية « الأشباح » لابسن ، فكلا الكاتبين يعالج نفس الموضوع تقريبا ولكن فى شكلين مسرحيين مختلفين تماما .

و « سوناتا الشبح » مثلها مثل أشباح ابسن تواجه الشخصيات بـماضيها لتكشف عما فى هذا الماضى من شرور وجرائم وذنوب هى دائما اشباح تلقى بظلالها الرهيب على حاضر الشخصيات وتطالبها بدفع الثمن . . وهو دائما ثمن غال ، والشباب وحدهم هم الذين يملكون امكانية الهروب من هذه الأشباح ، لانهم بلا ماض ، وان كانت الخطيئة - عند سترندبرج - قيمة عامة تسمم حياة بعضهم أحيانا . . وتتركهم بلا أمل فى الخلاص . . ويستخدم سترندبرج فى « سوناتا الشبح » ، صورتين رئيسيتين تترددان كالنغمة المتكررة على طول المسرحية لتجسيم هذا الاحساس ، وهما صورة الدائن يطارد المدين ويستخدم سلطاته عليه لكى يحوله الى عبد له يتصرف حسب مشيئته فى مهانة وضعة ، صورة مصاص الدماء يمص دم ضحيته حتى يتركها عظاما .

وتقبلور هاتان الصورتان فى شخصية « الرجل العجوز » التاجر هامل ، الذى نراه فى المشهد الأول أو الحركة الأولى ، يجلس على كرسيه ذى العجلات ، ويبدو لنا لأول وهلة انه يراقب المشهد من الخارج وانه منفصل عنه ، وهو مشهد معقد الى حد كبير كأنه مشهد الحياة نفسها ، فأمام واجهة البيت نرى بائعة اللبن الشابة وقد جاءت بزجاجات اللبن ، تقف أمام النافورة لتشرب ، وهناك زوجة البواب تكنس باب المنزل وتسقى زهور الغار ، وهناك طالب اللغات يقف أمام النافورة وقد احمرت عيناه من طول المسهر والارهاق طول ليلة البارحة ، هذا هو الحاضر ، الواقعى . أما فى خلفية المشهد ، ومن نافذة حجرة الجلوس فنرى عالما من نوع آخر ، عالم الماضى أو الأشباح ، حيث سيعقد بعد قليل ، فى الحركة الثانية « عشاء الأشباح » وهو عالم غريب به

من لمسات الخيال أكثر مما به من صلابة الواقع وجموده ، ولكنه بالرغم من ذلك عالم حقيقى ، بل هو أكثر حقيقة من عالم الحاضر ، من خلال نافذة حجرة الجلوس نرى تمثالا رخاميا أبيض لامرأة شابة تحيطه الزهور ويغرقه ضوء الشمس ، أما صاحبة التمثال فلم تعد شابة وإنما أصبحت امرأة طاعنة فى السن قبيحة الخلقة تشبه المومياء ، بل إنها أصبحت مومياء بالفعل تسجن نفسها عشرات السنين فى الدولاب حتى لا ترى أحدا ولا يحدثها أحد ، وذلك لتكفر عن ذنب أو خطيئة كانت قد ارتكبتها فى الماضى حين كانت فى نقاء تمثال الرخام الأبيض الذى ترى فيه صورتها الماضية ، والذى يسخر الآن من حاضرها ، وهى بهذا تكفر عن خطيئة خيانتها لزوجها ٠٠ (الكولونيل) ، وانجابها طفلة غير شرعية من العجوز حامل ، وقد شبت هذه الطفلة وأصبحت الآن فتاة جميلة رقيقة ولكن بذور خطيئة أمها تلاحقها ، فهى مريضة يسرى المرض فى جسدها الغض سريان السم فى الزهرة البيضاء ، وهى تقضى معظم وقتها فى حجرة مليئة بالزنايق هى التى ينقلنا إليها المؤلف فى الحركة الثالثة من السوناتا ، وهناك من سكان الخلفية أيضا « الكولونيل » زوج المومياء المخدوع ، الذى لا يدرك خيانة زوجته ، ولا يعرف ان ابنته الجميلة ليست فى الحقيقة ابنته ، ولكنه ليس بريئا من الذنب والخطيئة ، فهو قد خدع العجوز حامل وخانه مع خطيئته التى نراها الآن من نافذة حجرة الجلوس عجوزا فى الثمانين ، مغرمة بالنظر الى صورتها أو شبحها فى زجاج النافذة ، وهى لم تعد تتذكر حامل أو تعرفه « رغم اننا أقسمنا أيامها أن نحب بعضنا الى الأبد » كما يقول حامل ، ولا تكتمل الصورة الا ببعض الرتوش من أشباح الماضى التى تغذى لدينا الاحساس بوجود الجريمة والذنب تظل كل شيء وتعطيه لونا قائما يجثم على الصدور ، فهناك القنصل الذى مات قبل ارتفاع الستار بقليل ولكننا نرى شبحه يتحرك على المسرح فى صمت ، وهو رجل كان يحب فى حياته أن يحتفظ لنفسه بمظهر مهيب محترم ، ولكننا نعرف انه أنجب طفلة غير شرعية من زوجة البواب ، وهى الآن شابة تراها فى صمت وترتدى ثياب الحداد عليه ، أما القنصل نفسه فكان دائما يشتري التكفير بالاحسان الى الفقراء ، وربما كان يشتري بالصدقات ماضيا ملوثا ظل يعذبه حتى مات ، وعندما ترتفع الستار نرى مرتبة سريره الذى مات عليه ، ولحافه

منشورين على الشرفة لكى يتخللهما الهواء وينظفهما من العطن • وهو هواء
سرعان ما سيتخلل البيت كله ليفضح الجميع ويواجه خارجهم بداخلهم ،
ويضعهم وجها لوجه أمام خطاياهم وجرائمهم • وبالاختصار يضعهم أمام
أشباحهم ، ويتولى العجوز هامل تنفيذ المهمة •

الحركة الأولى :

فى الحركة الأولى يبدو العجوز هامل « التاجر » الذى كان صعلوكا
فقيرا ذات يوم ثم كون ثروة طائلة من الاقراض بالربا ، يبدو مراقبا خارجيا
لهذا المشهد العجيب ، ولكننا سرعان ما نكتشف أنه جزء لا يتجزأ من مشهد
للخفية ، فهو يريد بأى ثمن ان يدخل هذا البيت وينضم الى «عشاء الاشباح»
حيث ينتوى ان يواجه كل من يجلس الى هذا العشاء بماضيه وجرائمه ، وان
يطالب الجميع بدفع الثمن ، وطالب اللغات النقى - الذى ظل طول الليل
يحاول انقاذ سكان بيت انهار ، وهو عمل رفعه الى مصاف الابطال - هو
وسيلته الى تحقيق هذه الغاية ، وهامل يتعرف به أولا بوصفه صديقا لأبيه ،
ثم يحوله الى عبد له بما له من سلطان الدائن فهو يدعى أنه اقترض ائبائه
مبغا كبيرا من المال مات دون أن يسدده ، وهو يطالبه بالثمن • وهو أن يكون
أداة فى يده ، والطالب ولد فى يوم أحد ولذلك فهو يرى مالا يراه الآخرون •
ويستطيع ان يحتفظ بطهارته ونقاؤه دائما • انه شعاع النور الطيب الذى هبط
وسط هذا العالم المظلم ، وهو يريد ان يتعرف بابنته المشابة المريضة
ويصايقها لعله ينقذها من مصير الاشباح الذى يخيم على البيت ، ويعرض
عليه المال الوفير حتى يكون اداته الى تحقيق هذه الاغراض وحتى يستطيع
من خلاله ان يدخل البيت ليعلن الحقيقة امام الجميع ، ليعلن ان الفتاة ابنته
هو وليست ابنة الكولونيل ، وليتم انتقامه من الكولونيل الذى حرمه ابنته
عشرات السنين وخانه مع خطيبته ايام تفتح الشباب وطهره ونقاؤه ، ولذلك
فان « هامل » يبدو لنا فى الحركة الأولى رجلا طيبا مظلوما يحاول ان
يواجه عالما من الخائنين الذين اجرموا فى حقه وساموه العذاب ستين طوالا
وتركوه قعيدا على كرسي ذى عجلات ينظر من بعيد الى جلاديه ولا يجروا على
الاقترب منهم ، ولذلك أيضا فنحن نتعاطف مع هامل فى هذه الحركة على
الرغم من بعض الاشارات التى يوردها الكاتب ليحذرنا من التعاطف معه •

الحركة الثانية :

وفى الحركة الثانية يعزف سترندبرج لحنا معارضا للحنه الأول ،
فالعجوز هامل ينجح فى دخول البيت من خلال طالب اللغات الذى تعرف على
الكولونيل وابنته فى الاوبرا واستطاع ان يكسب حبهما واعجابهما بوصفه
بطل حادثة البيت المنهار ، وينجح هامل فى فرض نفسه على من يتناولون
« عشاء الاشباح » الذى يجتمع على مائدته الخاطئون المذنبون كل ليلة فى
صمت ، فليس لدى احدهم ما يقوله للآخرين ، وكل منهم يطوى صدره على
خطيئته ، وتخرج المومياء من دولابها تصيح بكلمات غير مفهومة مثل البيغاء
وهى تعتقد انها ببغاء بالفعل كصورة من صور الهروب . وفى خلفية حجرة
الجلوس نرى الطالب يقف فى حجرة الزنايق مع ابنة هامل الجميلة المريضة
يتبادلان حديثا هادئا لا نسمعه .

وفى حجرة الجلوس المستديرة حيث يتم « عشاء الاشباح » يظهر
العجوز هامل على حقيقته ، لقد دفع هامل جميع ديون الكولونيل كما
اشترى جميع ممتلكاته ، وحتى لقبه واسم عائلته ، ليحواله الى عبد له خاضع
لارادته - انه يجسم مرة أخرى صورة الدائن والمدين - ويجرد الكولونيل مما
يمتلك شيئا فشيئا حتى يتركه مسلوب الارادة ليجردوه من آخر ما يمتلك
٠٠ ابنته ٠٠ وتتضح الحقيقة أمام الجميع ، ان هامل هنا لا ينتقم بقدر
ما يمص دم ضحيته تماما مثل مصاصى الدماء حتى يسلبها الحياة ، وهو
يعبق الهواء برائحة الذنب والجريمة لكى تواجه الشخصيات نفوسها
العارية ، يقول هامل للكولونيل :

الكولونيل : من انت ؟ اى حق لك فى ان تعرينى على هذا النحو ؟

الرجل العجوز : ستعرف بعد قليل ، اما بالنسبة لتعريتك ٠٠ فهل تعرف من
انت ؟

الكولونيل : كيف تجرؤ ان تقول ذلك ؟

الرجل العجوز : اخلع هذا الشعر المستعار وانظر الى نفسك فى المرآة ، اخلع
هذه الاسنان الصناعية ، واحلق شاربك ٠٠ وعندئذ ربما

تعرف نفسك ٠٠ انسان حقير كان يوما من الايام يطارج
احداهن الغرام فى المطبخ ٠

وينقلب هامل فى انظارنا الى شبح فظيع ، كل همه ان يعرف الشخصيات
من حاضرها وأوامها ليضعها وجها لوجه فى قسوة بالغة أمام خطاياها
ويطالبها بالتكفير ، وهو يتجرد من كونه انسانا من لحم ودم ليصبح كائنا
رهيبا ، جلادا يسوم ضحايا العذاب ويتلذذ برؤيتهم وهم يتألون ٠٠ وهو
يريد - فى نفس الوقت - ان ينقذ الشابة والطالب من هذا المصير المروع
فهما الأمل الوحيد فى الخلاص ٠

الرجل العجوز : ٠٠ كلنا نجلس هنا ، ونعرف بعضنا البعض ، اليس
كذلك ؟ لست بحاجة الى ان اقول ذلك ٠٠ وانتم أيضا تعرفوننى جيدا ٠٠ رغم
انكم تتظاهرون بانكم تجهلوننى ٠٠ انظروا الى ابنتى وهى تجلس هناك ٠٠
نعم ابنتى انا ٠٠ كلكم يعرف ذلك أيضا ٠٠ وهى قد فقدت الرغبة فى الحياة
دون ان تعرف لماذا فقدتها ٠٠ وما هى تذبل فى هذا الجو المشحون بالجريمة
والخداع والزيف من كل نوع ، ولهذا السبب جلبت لها صديقا تستطيع فى
صحبتة ان تستمتع بالنور والحرارة التى تهبها الاعمال النبيلة ٠٠ (فترة
صمت طويلة) ٠٠ تلك كانت مهمتى فى هذا البيت ، ان اذنق القشور ، وأفصح
الجرائم

وهو يذكر الشخصيات بالساعة التى تدق فوق رؤوسهم ، فالخطيئة
والذنوب تعيش فى الزمن وتذكر بالعقاب والقصاص فى كل لحظة ، وهو
يقول لهم :

« تذكروا ان الساعة تهز لكم قبضتها قبل ان تدق - اصغوا اليها ،
انها تقول لكم : من الافضل ان تحذروا » ٠

ولكن المومياء - حبيبته الخائنة - توقف الساعة فجأة ، توقف تيسار
الزمن ، وتلغى الماضى ، وعندئذ تعود اليها انسانيتها وتواجه هذا الكائن
الرهيب هامل ، وهى لا تواجهه بالتهديد أو بتقمص صورة الدائن مجرد

المدين من انسانيتهم أو صورة مصاص الدماء يمص دم ضحيته ، وانما بالمعاناة والندم :

المومياء : (تستدير للرجل العجوز) كنا بشرا مخطئين ٠٠ هذا نعرفه لقد اخطأنا واذنبنا مثلنا مثل باقى البشر ، ولكننا لسنا كما نبدو ٠٠ وانما نحن فى اعماقنا أفضل مما نبدو ، لاننا نكره خطايانا ، باسمك المزيف ، لتحاكمنا ٠ فانك تثبت انك اسوأ منا ، رغم اننا مذنبون تعساء ٠ انك لست فى اعماقك مثلما تبدو فى الظاهر ٠ وانما انت سارق ارواح ، لانك سرقت روحى يوما بالوعود المعسولة الزائفة ، وقتلت القنصل الذى دفنوه عصر هذا اليوم ٠ خنقته بحبل مجدول من الديسون ٠ وهانذا تسرق الطالب وتقيدته بدعوى زائفة ضد ابيه الذى لم يكن مدينا لك بمليم واحد ٠

ويبدأ هامل الوحش العجوز فى الانهيار ٠٠ ويتهاوى تماما حين تظهر بائعة اللبن - الذى يضاف طهرها ونقاءها منذ البداية - وحين يفصح بنجستون خادمه ، حقيقته ، لقد ظل بنجستون يراعه ويحذب عليه أيام فقره فى بيته ولكن هامل كان كما يقول بنجستون « كمصاص الدماء يمص عصارة الحياة من البيت » ان هامل هو الشرير الوحيد فى هذه المجموعة المخطئة ، لانه لا يكره خطاياها وانما يحولها الى أداة رهيبه فى يده للانتقام والموت ، وينهزم هامل فى نهاية الحركة الثانية ويدخل دولاى المومياء ليشنق نفسه وتسدل على الحجرة ستارة الموت السوداء ، فموته هو الخلاص الوحيد مادام لا يستطيع ان يواجه ماضيه بالتحمل والمعاناة ٠٠

الحركة الثالثة :

وفى الحركة الثالثة ينقلنا سترندبرج الى حجرة الزنايق ونتبعه الى الداخل أكثر وأكثر لنرى الطالب وابنة هامل غير الشرعية الشابة الجميلة

التي تحيط نفسها دائما بالزهور ، وسترتدبرج في هذه الحركة يواجهنا
بالسؤال التالي :

— هل ينجح الشباب فيما فشل فيه الكبار ؟

فالشبابان هما الآن الأمل الوحيد في عالم لا تسيطر عليه أشباح
الجريمة والذنب ، ولكن المؤلف لا يسمح للشباب بأن يبدأ حياة جديدة بعيدة
عن شوائب الماضي المسمومة ، خالية من أشباحه الرهيبة ، فهو يقدم لنا
الطباخة في هذه الحركة الثالثة ٠٠ وهي امرأة تشبه الى حد كبير العجوز
هامل ٠٠ مصاصة دماء تستمر في البيت أمرة ناهية حتى ان الفتاة تقول
عنها : « انها تنتمي الى عائلة هامل مصاصي الدماء » وهي في هذه الحركة
خليفة هامل على هذه الأرض بعد موته ، لاتزال تنشر سمومه وسمومها فتلوث
الزنايق الجميلة ، وتنتهي هذه الحركة بأن تموت الشابة ولا يجد الطالب
مهريا من هذه الشرور أو الاشباح التي تسيطر على العالم الا الدين ، أو
الزهد المسيحي .

وعنصر الاسطورة يغلب على الحدث في هذه المسرحية ، فهناك أشباح
حقيقية مثل شبح القنصل الميت والمومياء التي تظن نفسها بيبغاء ولا تعود
الى وعيها الا في لحظة اشبه بالكابوس أثناء النوم لتضع حدا لطغيان
العجوز هامل ، وهناك أشباح وهمية هي التي تخيم على المكان وتلعب الدور
الاول في بلورة موضوع المسرحية ، وترتبط هذه الاسطورة بالتحرك في
المكان ، ففي الحركة الاولى نجدها امام واجهة المنزل ، وهو حاضرا
الانسانى الذى نعرفه في حياتنا اليومية ، وفي الحركة الثانية نجد أنفسنا
في حجرة الجلوس حيث نرى كل شيء من الداخل ، نرى النفس البشرية على
حقيقتها ، وفي الحركة الثالثة نتغلغل في البيت أكثر وأكثر الى حجرة
الزنايق الذى يختلط فيها عالم الواقع بعالم الخيال .

والمنظر الاول — أو الحركة الأولى — يواجهنا بالسؤال التالي :

— ترى ماذا وراء الواجهة ؟

وفى المنظر الثانى يجد الرجل العجوز هامل اجابة على هذا السؤال ويموت قبل ان يستطيع ان يتغلغل فى البيت أكثر من هذا ، وهو يموت لانه يفتنى الى دنيا الواقع ويستخدم اساليب واقعية فى المعرفة وأهمها سلطان الدائن على مدينه ، السلطان لا يمكن ان يوجد الا فى الزمن وينتفى عندما يتوقف الزمن ، وفى المنظر الثالث يجد الطالب الشاب اجابة على السؤال المطروح فى المنظر الأول ، وهو يدخل حجرة الزنايق ليكتشف ان الحياة لها طبيعة مزدوجة فيها الشر والخير جنباً الى جنب ، كما يتعلم ان الخطيئة والذنب يعيشان جنباً الى جنب مع الطهر والخلاص .. ولذلك فان الكاتب يستعيض عن الساعة التى تمثل الزمن فى حجرة الجلوس بتمثال بوذا الذى يمثل الملائهائية والخلود فى حجرة الزنايق ، ولذلك ايضا تجمع الحركة الثالثة بين اللحنين المتعارضين فى الحركة الأولى والثانية ، فهى تجيب على السؤال المطروح فى المشهد الأول وتواصل الحركة المتغلغلة الى الداخل أو الى الاعماق فى الحركة الثانية ، لتجمعها فى لحن واحد هو لحن الخطيئة والخلاص مجتمعين .

کولومب لجان انوی

يقال ان جان أنوى الفرنسى هو الوريث الشرعى للويجى بيراندللو الايطالى ، فكلا الرجلين يعتبر دعامة من دعامات المسرح الحديث الذى تميز بالمزج بين الكوميديا والتراجيديا وانعدام الحبكة التقليدية بل الاستعاضة عنها بحدث درامى موحد يعالج من عدة زوايا متنوعة ومتباينة . وكلا الرجلين مشغول بموضوع درامى يتردد فى معظم أعماله وهو موضوع الحقيقة والخيال وان اختلفا فى طريقة معالجتهما لهذا الموضوع الغلاب ، فبيراندللو يعالجه فى جدية بينما يضيف عليه أنوى لمسة من لمسات السخرية ، فلا يجعلنا نفكر فى تلك الهوة السحيقة التى تفصل بين الواقع والخيال كما يفعل بيراندللو وانما يجعلنا نرى الصورة معكوسة امامنا ، نرى الجانب الآخر منها الذى لا يراه أبطال مسرحيته أنفسهم وان كانوا يعيشونه بلا وعى منهم وذلك بما تتضمنه هذه الصورة من سخرية حادة . ويترتب على ذلك اننا لا نرى الصورة فقط وانما نرى نقيضها ايضا . وهو فى كثير من الاحيان - يترك لدينا ذلك الشعور الكلى بالمأساة ، ولكن وظيفة هذه المفارقة الساخرة بين ما تعيشه الشخصيات وما تتركه لدينا حياتها هذه من انطباع هى ان تبعد عن المسرحية - مهما علت نبرة الاضحاك فيها أو نبرة الحزن - عن طابع الميلودراما أو الاسراف فى العواطف ولذلك فان مسرح أنوى هو مسرح حديث بمعنى الكلمة ، مسرح يمزج بين الكوميديا والمأساة مزجا كاملا فى موضوعية كاملة .

ومسرحية (كولومب) تراجيد كوميديا تحقق هذا المزج الكامل بين الملهاة والمأساة لانها تقوم على هذه المفارقة . . المفارقة بين الصورة المعروضة ونقيضها - وهو الانطباع الذى تخلفه لدينا الصورة . والصورة هنا ضاحكة فى مجموعها ، تعالج ايضا ذلك الموضوع الذى يتردد فى أعمال جان أنوى كما يتردد فى أعمال بيراندللو ، وهو موضوع الهوة السحيقة التى تفصل بين الواقع والخيال . والستار فى الفصل الأول يفتح على الزوجين

الشابين ، كولومب الفتاة الصغيرة المثالية التى تحب زوجها وتحمل فى سبيل هذا الحب شظف العيش ، وجوليان الزوج الشاب المغضوب عليه من امه الممثلة الشهيرة مدام الكساندرا • يرفع الستار ونحن بين كواليس مسرح المدام ، عالم سحرى لا ينم عما فى عالم الواقع من سخافات وتفاهات بل يبدو عالما رومانسيا من الشعر الخالص • وكولومب هى صورة سندريلا التى جاءت منذ عامين - وكانت جيننذ تعمل فى محل لببيع الورد - الى هذا المسرح فالتقت بجوليان وتما بينهما الحب من أول نظرة ليؤدى الى زواج دون أن يكون لديهما ما يكفى لثمن العشاء ليلة زواجهما • وجوليان قد اتى الآن بزوجه كولومب وطفله الرضيع لكى يعهد بهما الى امه لانه ذاهب الى التجنيد • وهو يفعل ذلك مضطرا لا لسبب الا لانه لا يملك المال الذى يستطيع ان يعولهما به ، رغم ان امه كما يقول : « آخر من يطلب منه المعروف فى هذه الدنيا » • كولومب تعود اذن من عالم الواقع المليء بالمشكلات المادية السخيفة الى عالم سحرى •• عالم المسرح بأضوائه الباهرة واللوانه الزاهية •• عالم يبدو امامها كأنه لا ينتمى الى هذه الأرض • ويبدو امامنا نحن النظارة عالما رومانسيا من الاحلام الباهرة التى لا تقارن بخشونة الحياة اليومية ونثريتها •

ترفض الام الممثلة الكبيرة مدام الكساندرا فى البداية ان تقابل ابنها جوليان ، فهو يشبه أباه - أحد أزواجها السابقين - فى سرعة انفعاله وعدم خضوعه لها ، ولذلك فهى لا تقربه من قلبها وانما تقرب اخاه بول - ابن أحد أزواجها ، وهو الرجل الوحيد الذى احبته بحق - فتى المسرح المحنك والابن الشرعى لهذا العالم الذى تحكمه المدام • ولكن مدام الكساندرا ترى كولومب البريئة براءة الاطفال ، المثالية كأنها سندريلا • وتروق لها الفتاة فتقبل ان تستبقها لا رغبة فى انقاذ ولدها من ورطته وانما لكى تعطيها عملا كممثلة فى المسرح ، تلقى بعض أبيات الشعر فى نهاية الفصل الثالث من مسرحية المدام الجديدة •

ومدام الكساندرا تقف على رأس هذا العالم الذى يبدو لأول وهلة سحرىا رومانسيا فهى « ملكة المسرح وملكة القلوب » يسير فى ركابها دائما

روبنيه شاعر المسرح الذى يؤلف لها المسرحيات ودفورنيت مدير المسرح ومدام جورج عاملة الملابس وسوريت سكرتيرها الخاص ، ينفذ أوامرها التى تلقى بها ذات اليمين وذات اليسار ، بالاضافة الى ركب من حلاق وماكيير وعمال الماكياج والزينة . و المدام هى التجسيد الكامل لكل قيم هذا العالم الذى تحكمه ، فهى كما يقول ولدها جوليان : « لا تستطيع أن ترعى شئون عائلتها الا اذا كانت تستعد فى الليلة نفسها لان تلعب دور أم على خشبة المسرح » . وهى ترفض مقابلة جوليان عندما يرفع الستار عن مسرحيتها لانها ستلعب فى تلك الليلة دور فتاة عاشقة فى السابعة عشرة ، وذلك الى جانب الاسباب التى تقدم ذكرها . وانوى يرسم لنا شخصية المدام - بوصفها تجسيدا لهذا العالم الذى هبطت فيه كولومب - فى ضربات سريعة متلاحقة . . وعندما نراها لأول مرة نراها تلقى أوامرها تباعا على سكرتيرها سوريت ، تتلقى عروض التبرع ، وأخبار منافستها العتيقة سارة برنار كما تسمع أخبار معجبيها . وهى فى نفس الوقت تنظر بين الحين والحين الى زينتها فى المرأة وتحث شاعرها روبنيه أن يسمعها الجزء الأخير من مسرحيتها الجديدة ، بينما نسمع نحن طرقات ابنها جوليان العنيفة على الباب توسلا ان تراه ولو لدقائق . وتخرج من المسرح فتترك لدينا انطبعا أويا بالزيف والتظاهر ، ونكاد نشفق على كولومب البريئة من دخولها هذا العالم ، حتى اذا ما دخلت ثانية لتسمع الأبيات الأخيرة من مسرحية روبنيه الجديدة ، نأكد لدينا هذا الانطباع .

روبنيه : سابدا : « ايها القمر الشاحب صديق قلبى البارد فى الموت »

مدام الكساندرا : رائع : أجمل مما يتصور أى انسان « صديق قلبى البارد فى الموت » . أعرف تماما كيف سألنى هذا البيت . (لم تتوقف مطلقا عن النظر الى نفسها فى المرأة . تصبح فجأة) لوسيان :

المحلاق : سيدتى !

مدام الكساندرا : انظر الى شعرى . جعلتنى ابدو كالبهاء !

ان المدام تبدو فى عينى كولومب مثالا للرومانسية ، ونبل العواطف ،
فهى تبالغ فى اعجابها بشعر روبينيه ، ولكنها لا تبدو فى آعيننا نحن النظارة
الا مثالا للزيف والتظاهر الكاذب حين نراها وهى لا تكف عن النظر الى زينتها
فى المرآة بينما تبدى انفعالها الشديد بجمال الشعر فى مسرحيتها الجديدة !
وانوى يعطى هنا - كما تقدم القول - الصورة ويجعلنا نحس بنقيضها .
وعندما ينشأ لدينا ذلك الاحساس بزيف عالم المسرح السحري الذى هبطت
فيه كولومب ، وهى احساس ينتج عن سخرية انوى بهذا العالم ، نبدأ نحن
فى استيعاب الخط الدرامى الذى يقوم عليه الصراع فى المسرحية ، وهو الخط
الذى يتمثل فى الحوار التالى بين كولومب وجوليان :

جوليان : ان العالم مكان اقصى مما تتصورين .

كولومب : اعرف .

جوليان : اريدك ان تحاولى ان تكبرى قليلا . وان تاخذى الحياة
بجدية اكثر .

كولومب : نعم .

جوليان : اذا لم تفعل ذلك ، فستصبحين من ذلك النوع من الناس
الذى تنتمى اليه اُمى ، هؤلاء الذين لا يمكن ان يكونوا
سعداء بدون اللذات .

كولومب : اعرف . شرحت لى ذلك من قبل .

جوليان : انه عالم اللذات ذلك الذى سترينه الآن . سيبدو لك كل
شئ جديدا باهرا .

كولومب : نعم .

جوليان : ولكنه زائف من اوله الى آخره يا حبيبتي - ويجب ان تدركى
ذلك .

كولومب: نعم ، انا متأكد .

وقد تبدو لنا كلمات جوليان فى أول الأمر خطابية فيها شيء من القزمت الاخلاقى ، ولكننا عندما نرى كولومب فى نهاية الفصل الأول وقد ارتدت ثيابا جميلة وتزينت بالحلى تحت اشراف بول ، نكاد لا نعرفها أو نربطها فى اذهاننا بصورة سندريللا التى عرفناها فى بداية الفصل . فانوى يقول عنها انها « تزينت بالحلى وتحولت » وانها ، « نسيت كل شيء فى نشوتها بجمال صورتها فى المرأة » ونتعاطف مع زوجها جوليان - الذى بدأ أول الأمر مثيرا لاعصاب الجميع ، ويخلف لدينا منظرها الجديد وهى تخطو أولى خطواتها فى عالم مسرح المدام كممثلة ناشئة - الانطباع بانها ستكون فى يوم من الايام مدام الكساندرا الزائفة . ان كولومب تخطو أولى خطواتها نحو الزيف والتلوث . تخطو من عالم الخيال والمثالية . الى عالم الواقع والزيف . والتكنيك الذى يتبعه انوى غاية فى المهارة . فعالم المسرح هو العالم الزائف وان كان يبدو فى عيني كولومب عالما مثاليا . وكولومب نفسها هى البريئة المثالية . التى ما ان تدخل هذا العالم حتى تتلوث وتكاد تصبح جزءا منه فتفقد براءتها .

يقول الناقد ستيان فى كتابه « الكوميديا القاتمة » ان انوى يستطيع ان يركب حصانه من كلا الجانبين . فبعد ان يقدم لنا هذه الصورة المقلوبة فى الفصل الأول والتى تخلف لدينا احساسا شبه مأساوى ، يبدأ فصله الثانى بنغمة هزلية . اذ اننا نجد لاجارد - وهو أحد الممثلين - وهو يرتدى قبعه واسعة ويمسك بعصا انيقه ويعلق ورقة على صدر سترته ، ويغازل كولومب غزلا صريحا . وكذلك يفعل مدير المسرح والشاعر . وكل منهم يكرر على مسامع كولومب نفس الكلمات تقريبا عندما يدعوها للذهاب معه . وبذلك يصبح الموقف كله مدعاة للسخرية والضحك . ولكن كولومب تسمع غزلهم دون ان تصيها دهشة كبيرة . ويتبع هذا المشهد الهزلى مشهد آخر لكولومب وبول يتأكد لنا فيه وصول كولومب الى ذروة التلوث بجراثيم هذا العالم فهى قد تحولت الى ممثلة . على المسرح . وفى الحياة - لقد فقدت براءتها الى الابد .

بول : عندما تجرى التجارب على مشهد الوداع ، هل ستحسين
حقا بالتعاسة ؟

كولومب : لا • ولكن الدموع ستجری فی عینی تماما كما يحدث في
الحياة •

وتصبح كولومب كما يسميها بول « شيطانة • أنت ايتها الشيطانة
الصغيرة القذرة ؟ » •

وفي الفصل الثالث يعود جوليان في اجازة من الجيش ونعود نحن
لنرى كولومب من خلال عينيه ، كما نرى عالم المدام الزائف باكملة من خلال
عينيه ، ولكن الوفاق بين جوليان وزوجته لا يمكن ان يعود رغم المشهد
العاطفي الذي يورده انوى بينهما والذي يخدع به عواطفنا لتصور ان
ما انكسر من الممكن اصلاحه ، اذ ان اقوى يكرر ثانية ذلك المشهد الهزلى الذي
يحاول فيه لاجارد وديسفورنيت وروبينييه مغازلة كولومب فهم يظهرون
الواحد بعد الآخر يكررون جملة واحدة تقريبا « هل أنت هنا يا قطتى
الصغيرة » أو « يا فارتى الصغيرة » أو « يا ذئبتى الصغيرة ؟ » ويصبح جوليان
في موقف الزوج المخدوع الذي عرفناه في المواقف الهزلية التقليدية • وينهى
انوى ذلك الموقف الهزلى بموقف شبه مأساوى عندما يصفع جوليان كولومب
على وجهها وهو يصيح فيها : « ايتها العاهرة ! انت عاهرة صغيرة قذرة
مثلهم جميعا ! » وتنتهى قصة المسرحية بفراقهما كزوجين •• ولكن القصة
في حد ذاتها لم تكن هدف انوى من كتابة هذه المسرحية • فهو يعتمد على
هذا الخيط القصصى الرفيع في بلورة موضوع الاساسى موضوع الخيال
الذى نكتشف عندما نعيشه انه افطع من الواقع واقسى ، كما يعتمد على هذا
الخيط القصصى في اعطائنا صورة عاطفية معينة ، ويعطينا تقيضا في بناء
يشبه اللحن الموسيقى المركب المبني على تشابك الالحان التى تعطى في النهاية
لحنا واحدا متسقا ، وهذه سمة أساسية من سمات المسرح الحديث •

كولومب قد أصبحت الآن مثل مدام الكساندرا تماما ، زائفة العواطف
رخيصة ، ويوما ما – كما يقول لها جوليان – ستهب نفسها لأول عابر سبيل •
والتطابق هنا بين كولومب ومام الكساندرا يصل الى قمته مع المشهد الأخير

كولومب : كولومب .. كنت تظنها فتاة بريئة صغيرة . بائعة الورد
التي كانت تبعت الرعشة فى أجسام العجائز عندما تعلق على صدورهم
الزهور .

جوليان : لا ، كنت كما ظننتك تماما ! كانت هذه كولومب . انت الآن
.. شيء آخر .
(يتفحص وجهها كانما للمرة الأخيرة) .

— شيء واحد يخيفلى أكثر من أى شيء آخر وهو انه سيأتى يوم تغوصين
فيه الى درك أسفل فلا يعود فى قلبى ذرة حب لك . وستكونين وحيدة فى
هذا العالم ، وبجسدك الصغير المسكين تهينه لأول عابر سبيل . ووجهك
الصغير جامد يخفى وراءه أسراراً لا تستطيعين البوح بها لأحد ، وحيدة
تماماً ، بلا أحد يحبك ، ولا أحد تحببه ما عدا نفسك .

وتخرج كولومب للقاء أحد محبيها .. ولا تنتهى المسرحية بفراق
الزوجين المحبين نتيجة لتلوث كولومب البريئة فى عالم كان يبدو لها سحريا
مثاليا ، وانما يتبع انوى تكنيكا غريبا فى انهاء مسرحيته بقربه كثيرا من
سلفه بيراندالو من ناحية ويساعده على إبراز موضوعه الأساسى من ناحية
أخرى ، وهو تكنيك « المسرحية داخل المسرحية » . بمجرد خروج كولومب يعود
بنا انوى الى الورا سسنتين . الى اللحظة التى جاءت فيها كولومب الى
كواليس مسرح المدام تحمل بوكيه الورد .. ويمثل أمامنا كولومب وجوليان
بداية قصتهما .. قصة البراءة الأولى التى استمرت سنتين .. حتى عند
طلب جوليان للتجنيد .. ووظيفة هذا المشهد الاسترجاعى هى اعادتنا الى
التعاطف مع كولومب . فهى بعد أن خسرت تعاطفنا فى سقوطها خلال
المحدث ، تعود الينا بكل براءتها الأولى .. التى لم نرها الا فى ومضة فى بداية
المسرحية ، وها نحن أولاء نراها الآن فى كامل براءتها الأولى ، فتعود الكفة
الى التوازن ، ويصبح الموضوع الأساسى فى المسرحية — هو شغلنا الشاغل
عن القصة الصغيرة التى تحكيها المسرحية .

مسرح تنسى وليامز

حاولت كثيرا أن أبحث عن تنسى وليامز ٠٠ لهشت وراءه فى مسرحياته القصيرة الأولى ٠٠ وهدأت أنفاسى قليلا وأنا أبحث عنه وسط مجموعة الحيوانات الزجاجية ٠٠ ثم عدت فلهشت وراءه مرة أخرى وراء عربة اسمها الرغبة ٠٠ ثم عدت فحبست أنفاسى وأنا أرقب تلك القطعة التى تتقلب على سطح الصفيح الساخن ٠٠ وحاولت أن أتعرف عليه فى أورفيوس الجديد الذى هبط فى نيو أورليانز لينقذ حبيبته العصرية لادى ، تلك التى احتلت مكان يوريديكى القديمة ، وتلفت أبحث عنه فى شخص تشانس وبين المشغول دائما بأحلام الثراء والمجد فى هوليدود ، والمطحون دائما تحت وطأة واقعه المر ٠٠ حاولت وحاولت أن أبحث عن تنسى وليامز وسط كل هؤلاء وفى جميع الأمكنة التى ارتادها ٠٠ فلم أجده !

لم أجد وليامز فى شخصية واحدة من هذه الشخصيات ٠٠ ولم أجده - رغم الكثير الذى عرفته عن حياته الشخصية - ينقل لى بعضا من هذه الحياة على خشبة المسرح ٠٠ وان نقلها فهى لا تعدو حينئذ بذور التجربة الفنية التى تتحول الى جسم متكامل يختلف كليا وجزئيا عن تلك البذرة الأولى فى الحياة ٠٠ ان تنسى وليامز يغرقنى فى عالمه ٠٠ فأكاد أنسى شخصيته وأكاد أنسى حياته ٠٠ ان ليامز من أكثر من عرفتهم من الكتاب موضوعية .

عالم وليامز :

كتب وليامز أعمالا كثيرة ٠٠ لاقى بعضها النجاح الساحق ٠٠ ولاقى بعضها الفشل أو ما يشبهه الفشل ٠٠ ولكنه كان فى كل عمل منها يضيف لبنة الى بناء كبير - يتكامل شيئا فشيئا (وظل يتكامل حتى لحظة وفاته منذ عام وبضعة شهور) من الممكن أن نسميه (عالم تنسى وليامز) وهو عالم اذا نظرنا اليه نظرة كلية لوجدنا انه يقوم على دعامة أساسية هى الواقع والخيال ٠٠٠ فجميع شخصيات وليامز الرئيسية ومعظم

شخصياته الثانوية تعيش حياتين ٠٠ حياة فى الواقع ٠٠ وهو غالبا ما يكون واقعا مريرا يقبض على مصائرهم بيد من حديد ٠٠ وحياة فى الخيال يحاولون بها الهروب من هذا الواقع المرير الى حيث يستطيعون أن يحققوا ذواتهم على النحو الذى يرتضونه لأنفسهم ٠٠ فالشخصية عند وليامز هى ناتج تلك المفارقة العنيفة بين الانسان والصورة المثالية التى يتخيلها عن نفسه ٠ ربما فى وضع آخر أو مكان آخر أو ظروف مختلفة عن تلك التى يعيش فيها ٠٠ ولا يستطيع منها فكاكا ٠٠ وعندما يعزى لنا وليامز أعماق الشخصية الدرامية ليكشف لنا عن هذه المفارقة ، فهو لا يهدف الى نقل المشكلة من النطاق الفردى الى النطاق الاجتماعى العام - كما يفعل ارثر ميللر مثلا - وانما يحصرها فى نطاق الحفر داخل نفسية الانسان الفرد فى صراعه مع ظروفه الفردية ٠ ولذلك فان عالم وليامز ليس محصورا فى حدود المكان والزمان والمشكلة الاجتماعية ٠ وانما هو يرتفع أحيانا الى مستوى العالمية ٠٠ لانه يعالج موضوعات درامية شاملة هى موضوعات الانسان عموما ٠٠ فى كل زمان وكل مكان ٠

الواقع والخيال :

ان النمط السائد فى عالم وليامز هو نمط الشخصيات المطحونة ٠٠ طحنتها ظروف معينة ٠ تتعلق اما بوضعها العائلى ٠٠ أو بوهم كانت تعيش به ، ثم انكشفت لها الحقيقة فى لحظة من لحظات الكشف فلم تستطع مواجهتها وانما زاد تمسكها بهذا الوهم الأول لانها لا تستطيع أن تستمر فى الحياة بدونه ٠٠ أو بصورة الماضى الباهرة الشاعرية وهى تنعكس على الحاضر النثرى الكالج فتعمق من احساس الشخصية بظلام هذا الحاضر ونثريته ٠٠ وتتركها كالطائر الذبيح ٠٠ يحاول بكل ما تبقى له من قوة الحياة أن يستعيد هذا الجمال ٠٠ وهذا التكامل ٠٠ وهذه الشاعرية الباهرة التى كانت للماضى ٠٠ وعندما يتكشف للشخصية ان هذا الماضى - بكل ما اكتسبه من سحر فى مقارنته بالحاضر - ما هو الا وهم أو وسيلة من وسائل الدفاع البائس عن النفس أمام ظروف الحاضر الطاحنة ٠٠ تكون النتيجة أن يحل الدمار ٠٠ الذى كان محتوما منذ البداية ٠٠

وليس معنى ذلك ان الشخصية فى هذا العالم الغريب - عالم تنسى وليامز - تعى مصيرها المدمر منذ البداية وتستسلم له وترضى بهذه العوامل الطاحنة التى تقودها شيئا فشيئا الى مصيرها ٠٠ لا ينقذها منها الا اوهام الهروب ٠٠ وانما هى رغم تلك العوامل الطاحنة كلها شخصية بطولية ٠٠ تنطوى على قوة غريبة ٠٠ هى ما يمكن أن نطلق عليها ٠٠ (رغبة الحياة) ٠٠ وهى قوة تدفعها الى أن تصارع حتى اللحظة الأخيرة ظروف حاضرها الطاحنة ٠٠ مسلحة بأسلحة عديدة ٠٠ بعضها أسلحة بالية مثل اوهام الماضى الساحر ٠٠ ومثل التكامل الذى كانت تجده فى سنوات حياتها الأولى قبل ارتفاع الستار عن المسرحية ٠٠ ولكن أهم هذه الأسلحة وامضاها ٠٠ هو تلك الرغبة المشبوبة فى الحياة ٠٠ وفى استعادة التكامل القديم ٠٠ أو بمعنى آخر تحقيق الصورة المثالية التى رسمتها الشخصية لنفسها ٠٠ انها ارادة الحياة تصارع فى قوة وعنف ٠٠ وحتى اللحظة الأخيرة ٠٠ ارادة الموت ٠٠

ارادة الحياة ٠٠ وارادة الموت :

العلاقة بين الرجل والمرأة هى الميدان الرئيسى لهذا الصراع المرير بين ارادة الحياة ٠٠ وارادة الموت ٠٠ وجوهر هذه العلاقة عنصران : الحب ٠٠ والجنس ٠٠ وغالبا ما يصبح الجنس هو العنصر الأقوى ٠٠ لانه هو الوسيلة المادية للتعبير عن تجدد الحياة ٠٠ أو بالأحرى عن الرغبة الجامحة فى استمرارها ٠٠ ولذلك أصبح (الجنس) موضوعا دراميا غالبا فى عالم تنسى وليامز ٠٠ ليس بوصفه غريزة بشرية تمثل جانبا هاما من دوافع السلوك الانسانى ٠٠ وانما بوصفه معادلا لتلك الرغبة المشبوبة التى تضطرم فى نفس الشخصيات، المطحونة تحت وطأة الحاضر النثرى السخيف ٠٠ رغبة الحياة ٠٠ واستعادة التكامل ٠

ولا يمكن لمن يدرس عالم تنسى وليامز الرحيب أن يضع يده فى ثقة على موضوع الجنس ، بوصفه موضوعا دراميا أساسيا فى مسرحه ، وبوصفه معادلا لرغبة الحياة ، دون أن يعود الى تأثير وليامز نفسه بالكتاب الانجليزى الشهير د ٠ ه ٠ لورنس ٠٠ أو بالأحرى بمفهوم الجنس عند لورنس ٠

ويتجلى أثر لورنس واضحا على الكاتب منذ بداية اشتغاله بالكتابة للمسرح ومنذ مسرحياته القصيرة الأولى ٠٠ فهو منذ قرأ لورنس لأول مرة فى رواية (أبناء وعشاق) أحس ان الكاتب البريطانى استطاع بمهارة شديدة ان يصور التضاد بين الجنسين فى العلاقة الجنسية ٠ هذا من ناحية ٠ وأن يلقى الضوء على موضوع الجنس بوصفه دافعا للحياة ٠ وهو يقول فى مقدمته لمسرحيته القصيرة عن اليوم الأخير من حياة لورنس نفسه ، التى سماها (أنا صاعدة فى اللهب ٠٠ صاحت العنقاء) :

(أحس لورنس بسحر الجنس وقوته ، بوصفه المدافع الأول للحياة)
واذا كان الجنس عند لورنس هو الرغبة فى الحياة فان مفهوم وليامز له يوسع منه قليلا ليصبح الجنس فضلا عن كونه رغبة الحياة ، رغبة التحرر من قيوم الواقع المر ٠٠ الى عالم يحقق فيه الانسان ذاته على النحو الذى يريده ٠٠ وهذه الفكرة نجدها فى مسرحيات وليامز الأولى القصيرة ٠٠ يقولها مثلا بصراحة على لسان بطل مسرحيته القصيرة المسماة (لا تبكى يا طفل مونى الصغير) ٠ وفيها نجد مونى يريد أن يتحرر من وطأة الواقع الميكانيكى الذى يستعبده فى حياته الميكانيكية ٠٠ فيصرخ طلبا للتحرر :

(يبدو لى أن رجلا جمع الجنون والصمم والخرس والعمى كان من الممكن أن يعيش حياة أفضل من هذه ٠٠ ! لا - لا ٠٠ ! لا أريد أن أموت ! أريد أن أعيش ! - أعنى ، أهرب من هذا المكان ، هذه المدينة المقنرة ٠٠ أهرب الى حيث أجد مكانا نظيفا ٠٠ وفضاء رحبا يستطيع المرء أن يلوح فيه بالفأس ! ويجد الوقت الكافى لذلك !) ٠

وفى مسرحية أخرى بعنوان (حالة يتونياس المطحون) اقتبسها وليامز عن قصة قصيرة للكاتب د ٠ ه ٠ لورنس بعنوان (الثعلب) يردد نفس الموضوع الدرامى فيدير الحدث عن امرأة شابة تستيقظ وفى أعماقها رغبة الحياة عندما تتعرف بشباب يمتلىء رجولة ٠٠

اللمح الهادىء :

ولا مجال هنا لأن نتعرض لمسرحيات وليامز القصيرة التى جمعها فى مجلد واحد بعنوان (جنود امريكيون) فهى لا تعدو أن تكون البذور الأولى التى تبلورت واتضحت معالمها وأثبتت المجال – سنتعرض لبعض أعماله الكبرى التى كسبت له مكانا هاما بين أعظم الكتاب المسرحيين فى عصرنا ٠٠ وحملت السمات الأساسية لذلك العالم المتميز الذى خلقه ٠ ولنبداً بمسرحية (الحيوانات الزجاجية) ، أول مسرحية تلفت الأنظار الى وليامز وتضعه بين الصف الأول من كتاب المسرح ٠

تحمل (الحيوانات الزجاجية) السمات الأساسية لمسرح وليامز ٠ رغم اختلافها الشديد فى النبرة عن باقى مسرحياته ، ورغم تلك النغمة الهادئة التى تسود الحدث بها وتجعله أشبه بالذكرى أو الحلم منه الى الحقيقة ٠٠ ويقوم الحدث فى المسرحية على تفاعل ثلاث شخصيات رئيسية تواجه كل منها مأساة خاصة ولكنهم يقفون معا على أرض مشتركة هى أرض الواقع المرير الذى يعيشون فيه ، ويحاول كل بطريقته الخاصة الهروب منه الى حيث يستطيع أن يستعيد أو يكون تلك الصورة المثالية التى رسمها لنفسه ٠٠ انها تلك المفارقة الحادة بين الواقع والخيال ٠٠ أو الواقع والحلم ٠٠ والقصة التى بنى عليها وليامز مسرحيته هى قصة بسيطة للغاية ٠٠ توم ونجفيلد شاب يحلم بالتححرر من الحياة السخيفة الميكانيكية التى يعيشها مع أمه وأخته ٠٠ وهو مشدود اليهما لان أباه هرب ذات يوم وتركهما دون عائل ٠٠ وهو يعرف ان عائلته الصغيرة فى حاجة اليه ٠٠ ولكنه يدرك فى نفس الوقت انه لن يستطيع تحقيق ذاته الا اذا هرب من هذه الحياة الى مكان آخر ٠٠ عالم آخر يغمره الضوء ٠٠ والأم اماندا ونجفيلد تعيش فى عالمين ٠٠ عالم الحلم الجميل بالماضى وذكرى سبعة عشر خاطبا طرقتوا بابها فى يوم واحد وهى فى أوج الشباب والحاضر السخيف الواقعى ٠٠ بما فيه من فواتير لا بد أن تدفع وابن (شاعر يعمل فى محل تجارى) وابنة رفضت أن تقبل واقع الحياة القاسى وتقوقعت فى عالم خاص بها صنعتها بأيديها وانحصر فى مجموعة من الحيوانات الزجاجية الهشة حتى أصبحت كأنها (قطعة من قطع مجموعتها

الزجاجية ، هشة رقيقة بدرجة لا يمكن معها أن تتحرك من على الرف) -
 وأماندا حائرة بين ابنها وبين ابنتها فهي تسخط على سلوك توم وتحاول أن
 تدفعه الى أن يدرك مسئولياته العائلية ويجلب لأخته المتوقعة خطيبا من بين
 زملائه في العمل . . وهي تشفق على ابنتها وتأسى لموقفها وتضع أملها الأخير
 في ذلك الخطيب الذي سيجلبه توم . . فهذه هي الوسيلة لمنعها من أن
 تستغرق تماما في هذا العالم الذي خلقته بخيالها . ويحضر توم نتيجة للحاح
 أمه خطيبا للورا هو جيم اوكونور وتكاد لورا تخرج من قوقعتها المليئة
 بالحيوانات الزجاجية بل وتخرج منها بالفعل لمدة لحظة ولكن جيم يعترف أن
 له خطيبة سيتزوجها عن قريب ويرحل . . وتنهار آمال الأم . . وكذلك تنهار
 آمال لورا في الخروج من القوقعة . . وتعود الى أوهامها وأحلامها الى الأبد
 بينما يستطيع توم أخيرا أن يكسر أسوار ذلك الواقع السخيف الذي أسرته
 فيه حياته العائلية ويهرب .

الموضوع الدرامي الرئيسى هنا هو الواقع والحلم . . أو تلك المفارقة
 الحادة بينهما التي تولد تحطما بطيئا تدريجيا لهذه العائلة الصغيرة .
 والشخصية الرئيسية التي تجسم هذا الموضوع أو التيمة الدرامية ليست
 لورا - كما قد يبدو للوهلة الأولى وإنما هي أماندا . . الأم . . أماندا تعيش
 في عالم الماضى الساحر . أو بالأحرى في وهم الماضى الجميل وتحاول أن
 تجعل من الحاضر الواقعى شيئا في جمال الماضى وثرائه وسحره . . ولكن
 مأساتها تكمن في أنها تشهد الماضى والحاضر معا يتهاويان ويتسريان من بين
 أصابعها . فيصبح فخرها بالخطاب السبعة عشر الذين طرّقوا بابها في يوم
 واحد ، مؤلما ومأساويا في هذه الشقة المتواضعة بمدينة سانت لويس . وفي
 نفس الوقت نجدها ملحة وسوقية في محاولتها الامسك بقلبيب الحاضر
 وواقعية في تفكيرها ومحاولتها ايجاد الحلال لمشكلة ابنتها . . فهي لاتحاول أن
 تهرب من الحقائق كما تفعل ابنتها . . كما لا تحاول الهروب كما يفعل
 ابنها . . وإنما تواجه هذا الحاضر السخيف بأحلامها عن الماضى الجميل . .
 وهي تدرك أن وجودها ووجود عائلتها الصغيرة هو كفاح مستميت وهي تقبل
 هذا الكفاح . . ولكن لم ؟ ! لكي تستعيد هذا الحلم . . الوهم الجميل . . الذى
 يمثل ماضيها . . وهذه هي المحاولة التي لم يحاولها توم أبدا . . فتوم لا

يحاول مطلقاً أن يجمع بين الحلم والواقع ٠٠ ولكنه يفصل بينهما ويدرك أن الواقع لا بد من المرور منه تماماً الى ذلك العالم الجديد ٠٠ في مكان آخر وظروف أخرى ٠٠ ولا فرصة هناك للتوفيق ٠٠ وهو أيضاً - مثله مثل أمة - يدرك محنته تماماً ويعرف أن عمله في محل الأحذية يخنقه وكذلك ظروفه العائلية ويعرف أنه لا بد أن يأتي اليوم الذي يفاجأ فيه بأقسى عمل في حياته ٠٠ وهو أن يهجر عائلته ٠٠ وكما يقول الناقد الأمريكي جاستنر ، هو قد يحب عائلته ويتعاطف معها ولكنه لا يستطيع أن يقبل فشلها في الحياة ٠ فالعالم لا يقبل هذه العائلة ٠٠ وتوم يريد أن يجد له مكاناً وسط العالم (لأنه في هذا العصر يضاء العالم بالبرق - أطفئ شموعك يا لورا - ووداعاً ٠٠) ويرحل توم (وهو يتخذ موقفاً يقظاً للغاية من مجتمع ٠٠ يتحدى ذكاءنا وقدرتنا على السلوك الإيجابي) كما يقول وليامز في الارشادات المسرحية ٠ أن توم يخرج من الظلام الى حيث يتحدى المجهول الذي كان يحلم به طيلة حياته في واقعه السخيف مع هذه العائلة ٠٠ ورغم ذلك فتوم له شخصية الحالم أكثر من شخصية رجل الفعل ٠٠ رغم أنه يتحدث كثيراً - عندما يلعب دور الراوية عن الحقيقة والأوهام والواقع والأحلام ٠٠ ورغم أنه يبدو منذ أول المسرحية وهو يعرف طريقه الصحيح ٠٠ ووسيلته الى تحقيق الحلم ٠٠ الا أنه يظل طيلة المسرحية حتى قرب اللحظة الأخيرة يتحرك داخل منطقة الحلم ٠٠ حلمه في الخلاص ٠٠ وفي التغلب على مخاوفه ٠٠ وحتى عندما تنتهي المسرحية نجد أنفسنا غير واثقين تماماً بقدرته على وضع أحلامه موضع التنفيذ ٠٠ ومن هنا تنبع المفارقة التي تتعمق كثيراً من معنى المسرحية ٠٠ فبينما يتهم توم أمه بأنها تعيش في دنيا من الأوهام ، نجد أن أماندا نفسها أسرع الشخصيات مبادرة الى إيجاد الحلول الواقعية لأزمته عائلتها ، بينما يظل توم حتى النهاية يحلم بالهروب ٠٠ الى عالم مجهول أكبر الظن أنه وهم ٠٠ وهو الذي يعتبر نفسه أكثر أفراد عائلته واقعية ٠٠

حلم في عربة الرغبة :

وإذا كانت (الحيوانات الزجاجية) أقل مسرحيات وليامز وأقربها الى اللون الشعري الهادئ ، فإنها تحتوي أيضاً على الموضوعات الدرامية

الرئيسية الغالبة على مسرح تنسى وليامز كله ٠٠ والحدث فى هذه المسرحية أكثر تعقيدا بكثير منه فى الحيوانات الزجاجة ٠٠ والموضوع الرئيسى ٠٠ موضوع المفارقة بين الواقع والخيال أو الحقيقة والوهم تتفرع عنه موضوعات أخرى ترتبط به وتصب فيه وتثرى من الحدث مثل موضوع ادراك الذات ٠٠ وموضوع الهروب من الواقع الى وهم مدمر ٠٠ الخ ٠٠ والعقبة الرئيسية فى المسرحية هى قصة بلانش دى بوا .

يقول الناقد والكوت جيبز ان (عربة اسمها الرغبة) ، (مسرحية لا نظير لها عن تحلل امرأة أو اذا اردت ، تحلل مجتمع بأسره) وهو صادق فى قوله الى حد كبير اذ اننا نشهد فى تحلل بلانش دى بوا وانزلاقها الى الهاوية تحلل مجتمع بأسره . ومنذ اللحظة التى تهبط فيها بلانش ديبوا منطقة الأليزيان فيلدز مستقلة عربة اسمها المقابر وأخرى اسمها الرغبة ، تسير عملية التحلل التى بدأت فى شبابها عندما فقدت بل ريف ضيعة عائلتها القديمة ٠٠ وفقدت ذلك التكامل الذى كانت تمثله بل ريف ، تسير فى خطوات سريعة الى الهاوية كأنها كما يقول الناقد بنجامين نلسون : (عصب متوتر ، ينتفض للمرة الأخيرة قبل أن يختفى ويموت) جاءت بلانش الى اليزيان فيلدز لتعيش فترة من الوقت مع اختها ستيل المتزوجة بستانلى كوالسكى فى هذا الحى الشعبى القذر ٠٠ جاءت بعد ان فقدت ضيعتها وضيعة عائلتها المسماة بل ريف ٠٠ ورائتها تتسرب من بين أصابعها كما يتسرب الماء - وفى المنظر الاول تبدى بلانش اشمنزازها من البيئة التى تعيش فيها اختها ومن التواضع انها شخصية غير طبيعية فهى تضحك كثيرا وتثرثر كثيرا وتحدث عن ماضيها الجميل ٠٠ وتستخدم فى حديثها لهجة ارسقراطية مهذبة تناقض تماما اللهجة السوقية السائدة فى حى نيو أورليانز ٠٠ لهجة تناقض واقعية ستيل اختها الصغرى ، وحيوانية ستانلى كوالسكى زوج اختها الذى يجسم كل صفات الرجولة . وعندما تستقر بلانش فى بيت اختها ستيل التى تنتظر ولادة طفلها ، تبعد المعركة الصامتة بينها وبين كوالسكى ٠٠ فكل منهما يقف على طرفى نقيض من الآخر لان كلا منهما جاء من عالم مختلف ٠٠ بلانش غارقة فى أوامير المجد القديم فى بل ريف تستنكر على اختها ان تعيش هذه الحياة الحيوانية مع زوجها البولندى الاصل اللفظ الخلق ٠٠ وتستنكر عليها ان

تبنى حياة زوجية مع هذا الرجل الذى لا يربطه بها سوى السرير ٠٠ وستانلى يحس ان بلانش لا مكان لها فى عالمه الذى يحبه وانما جاءت فقط لكى تفسد عليه علاقته مع زوجته وحياته التى بناها وارسى لها قواعدها الخاصة ٠٠ وبلانش رغم وجودها فى بيت ستانلى فهى تعيش فى الحقيقة فى بل ريف وتحاول دائما أن تشعرنا بالتناقض بين بل ريف والحق القذر فى نيو اورليانز ٠ ولكننا سرعان ما نكتشف حقيقة بلانش ٠٠ من خلال ستانلى الذى لا يطبق تعاليمها فيسمى الى ان يثبت انها مثله تماما بل ربما اقل منه ٠٠ ونعرف انها منذ هجرت بل ريف ظلت تنتقل من رجل الى آخر ٠٠ حتى رحلتها الاخيرة الى بيت ستانلى على عربة الرغبة ٠٠ ونعرف ان الجنس هو الوسيلة الرئيسية التى كانت تهرب بها من فقدان الذات الذى أحسسته بفقدانها بل ريف وعالم بل ريف ٠٠ ومن الناحية الأخرى نعرف ان الجنس هو وسيلة اختها ستيلا لتحقيق الذات ٠٠ لانها بعد أن فقدت بل ريف استطاعت بسرعة ان تحقق ذاتها بزواجها من ستانلى الملىء بالحيوانية والرجولة ٠٠ وهى على وشك ان تنجب له طفلا ٠٠ يجذب الحياة ٠ فالجنس هنا يكتسب معنيين متناقضين فى الحدث ٠٠ فهو عند بلانش وسيلة للهروب الى وهم التكامل القديم عندما كانت تعيش حياتها الارستقراطية فى بل ريف ولكنه يؤدى بها الى التحلل ومن ثم الانهيار التام عندما ترفض تماما فى النهاية مواجهة واقعها وتساق الى مستشفى الامراض العقلية وهى تتأبط ذراع طبيب أوهمها أنه السيد المذهب الذى جاء ينقذها من هذا العالم السوقي القذر الذى تعيش فيه اختها ستيلا ٠ اما الجنس عند ستيلا فهو وسيلة التخلص نهائيا من الحياة فى وهم بل ريف ، ووسيلة المصالحة مع الحياة الواقعية ٠٠ هى مع الحقيقة ، وكذلك ادراك الذات من خلال الارتباط الجسدى المحض بزواجها ستانلى ٠٠ ارتباطا يؤدى الى تجديد الحياة والخلق ٠٠ الى ولادة طفلها بعيدا عن عالم (بل ريف) ٠ ان مأساة بلانش دى بوا هى انها نسجت حول نفسها تلك الشرنقة المتمثلة فى وهم بل ريف فاخفت داخلها ماضيها الملىء بالسكر والابتذال والتنقل بين الرجال ٠٠ وهذا هو جهاز الهروب الذى حاولت من خلاله ان تبني صورتها المثالية عن نفسها ٠٠ وهو - كما هو واضح - جهاز فاسد يقصد به ان ينتج شيئا صالحا ٠٠ فكانت المفارقة الدرامية العنيفة

وشم الوردية :

وشم الوردية أم وهم الوردية ؟ هذا هو السؤال الذى يطالعا فى دراستنا لمسرحية (وشم الوردية) التى كتبها وليامز بعد (عربية الرغبة) وحملها أيضا الكثير من سمات هذا العالم الغريب الذى خلقه لبنة وراء لبنة . . وفى (وشم الوردية) يتردد أيضا ذلك الموضوع الدرامى الغلاب فى مسرح وليامز . . موضوع الوهم . . الواقع والخيال أو الوهم والحقيقة ، يتناوله وليامز أيضا من خلال النافذة التى يطل منها دائما على موضوعه . . الجنس . . أو العلاقة بين الرجل والمرأة . . وفى (وشم الوردية) نقابل سيرافينا ديلا روزى ، وهى أرملة ايطالية مشبوبة العاطفة تعيش على شاطئ الخليج بين نيو اورليانز وموبيلى . . ونجدها مع بداية الحدث تحاول ان تظل مخلصه لذكرى زوجها الميت فتمتنع عن ممارسة أى علاقة أخرى مع أى رجل آخر بل وتغلق على نفسها وعلى ابنتها الشابة باب منزلها وتظل تتعبد فى ذكرى زوجها الراحل وتحفظ برماد جسده فى أنية من المرمر . . وهى فى هذا الانغلاق تتسبب لنزلها ولنفسها فى الانهيار التدريجى . . ومن الجانب الآخر نجد ابنتها الراقصة وهى واعية تماما بالانهيار التدريجى الذى تسير اليه حثيثا هى وأما نتيجة لهذا السلوك فتحاول ان تهرب من هذا السجن الذى فرضته عليها أما كما فرضته على نفسها ويأخذ هذا الهروب شكل الوقوع فى الحب . . حب شاب بحار لم يسبق له ان اقام أية علاقة مع النساء . . ويبدأ هذا الموقف فى التعقد عندما تشك سيرافينا فى ان زوجها الراحل الذى كان يهرب الخمر كان يخنونها مع إحدى عميلاته واسمها (استيل) وهى تعمل فى كازينيه قريب . . وهنا تبدأ تلك الصورة المثالية التى رسمتها لزوجها فى الاهتزاز عندما يدخل حياتها سائق لورى قوى البنية ملهى بالرجولة ولكنه على شئ من البلاهة اسمه الفارومانجا كافالو ، الذى لا يفهم ضرورة هذا السلوك الذى فرضته على نفسها ويحاول أن يدفعها الى التخلّى عن موقفها - أى الامتناع عن الرجال - واقامة علاقة معه . . وعندما تتأكد سيرافينا من خيانة زوجها الراحل تكسر تمثال العذراء مريم الذى كان يعادل لديها سحر الجنس مع زوجها الراحل وروعته ، كما تحطم أنية المرمر التى تحتفظ فيها برماده . .

وتذهب الى السرير مع الفارو • ويطبع الفارو – الذى أخذ مكان زوجها رمزيا – على صدره وشم الورد التى كان يحملها زوجها الراحل • وتسمح سيرافينا لابنتها أيضا ان تقابل حبيبها البحار ، ومع اسدال الستار عن الفصل الأخير تحس سيرافينا بالوردة تحرق صدرها • نفس الاحساس الذى كانت تحسه مع زوجها • فتعرف انها حملت •

وقى (وشم الورد) – خط الاحداث الواقعية – محاولة لتناول الحدث على عدة مستويات • فعلية الجنس هنا تضرب بجذورها فى الأساطير اليونانية الأولى • وبالذات فى أسطورة ديونيزيوس حيث كان الجنس رمزا للاخصاب وتجدد الحياة • وهو ما يعطيها جمالها وسحرها وغموضها • ولذلك فان وليامز يسمى مسرحيته بالمسرحية (الغنائية) بمعنى انها تحتوى على ذلك العنصر الغنائى الذى تحتوى عليه الأساطير القديمة • (وهو عالم غير محدود اشبه بالاحلام) • كما يقول وليامز نفسه • • وسواء كان وليامز قد نجح أو فشل فى تحقيق هذا المستوى الأسطورى الغنائى لمسرحيته فانا نستطيع ان نتلمس فيها أيضا نفس الموضوعات الدرامية التى يتناولها فى مسرحه • وبهذا المعنى تكون مسرحية (وشم الورد) ممثلة أيضا أصدق تمثيل لسمات هذا العالم الخاص الذى خلقه • على اختلافها عن (الحيوانات الزجاجة) و (عربية اسمها الرغبة) •

الرمز الأساسى فى (وشم الورد) هو كما يتضح من العنوان (وشم الورد) نفسه • والوردة هى رمز تلك العلاقة الجنسية الرائعة التى كانت تقوم عليها حياة سيرافينا مع زوجها الراحل • والوشم نفسه لم يكن – عند سيرافينا – وشما ماديا مطبوعا على صدرها وانما كانت تحسه يحرق صدرها كلما وصلت هذه العلاقة الى قمته الرائعة • الخلق • أو بالأحرى ولادة طفل • هذه هى الصورة المثالية للحياة التى بنتها سيرافينا لنفسها ولحياتها العائلية • ولكن هذه الصورة تتحطم وتتناثر تحت أقدامها كالزجاج مع بداية الحدث فى المسرحية ، ثم باكتشافها للخيانة • وللخداع الذى كانت تعيش فيه مع هذا الزوج • وهى تحاول • كما حاولت بلانش دى بوا من قبل أن تحتفظ بتلك الصورة المثالية ولا تستطيع مواجهة حقيقتها

الجديدة بدونها • تحتفظ برماد زوجها •• كما تحتفظ بلانش بذكرى بل ريف وبالحديث المنق واللهجة الارستقراطية الكاذبة ولكن الموقف الدرامى يكشف للمراتين انهما كانتا تعيشان فى وهم •• فالأولى تعيش فى وهم التكامل فى بل ريف • والثانية تعيش فى وهم التكامل فى علاقتها مع زوجها الميت • والأولى فى محاولتها الاحتفاظ بهذا الوهم تنتقل بين الرجال •• وتحطم نفسها شيئا فشيئا عن طريق الجنس •• والثانية •• تغلق على نفسها الباب وتمنع ابنتها من ممارسة الحب •• ولكن بينما يؤدى الجنس بالأولى الى الانهيار •• فانه يؤدى بسيرافينا الى البعث •• وتجدد الحياة •• فهى فى علاقتها بمانجا كافالوا تتخلص نهائيا من الوهم الأول لتضع قدميها على الحقيقة الصلبة •• وما محاولتها طوال الحدث فى المسرحية لرفض الفارو ومنع ابنتها من ممارسة الحب سوى محاولات لرفض مواجهة الحقيقة •• وعندما تصل أخيرا الى التخلص نهائيا من وهم حياتها مع زوجها الميت •• حتى يبيزغ الجنس - مع الفارو - هذه المرة كوسيلة لتجدد الحياة •• وإعادة خلقها من جديد •• ووشم الوردة الذى يحرق صدرها مع نهاية المسرحية يكتسب هذه المرة معنى جديدا •• هو الوصول الى ادراك الذات من خلال التجربة القاسية التى مرت بها والتى صورها وليامز فى مراحل الحدث المختلفة طوال المسرحية •

تلك هى الخطوط العريضة لعالم تنسى وليامز •• تتمثل فى ثلاث من مسرحياته الكبيرة •• ولا يكفى هذا المجال الضيق للالمام بجميع جوانب هذا العالم الرحيب •• فوليامز قد أضاف الكثير الى المصنعة المسرحية واستخدام الرمز فى المسرح •• واستخدام الأسطورة فى ثوب حديث مما يحتاج الى أن نتناوله فى دراسة منفصلة •• وانما قصدت فى هذه الدراسة الى القاء الضوء على الموضوعات الدرامية الغالبة التى تتردد فى مسرحه •• والتى تجعل من أعماله دراسة متعددة الجوانب لموضوع درامى غلاب •• ان وليامز قد أضاف الكثير الى المسرح الحديث •• وليس فقط لانه خلق عالما متكاملا أو شبه متكامل ، وانما لانه تناول موضوعات درامية انسانية قد تدور فى مكان وزمان معينين ولكنها تتحدث عن الانسان عموما فى كل زمان ومكان فاكسب مسرحه تلك الخاصية التى تميز الفن العظيم •• وهى العالمية •

تنسی ولیامز واورفیوس یهبط

ذات صباح بارد من شتاء عام ١٩٤٠ ، كان المؤلف المسرحى الشاب
 قنسى وليامز يعبر الشارع فى مدينة بوسطن الى مقر النقابة المسرحية لكى
 يسمع قرار لجنة النقابة بشأن مسرحيته (معركة الملائكة) التى كان
 افتتحها فى الليلة السابقة لهذا الصباح البارد . وكان قرار مجلس النقابة ،
 فى ظن المؤلف المسرحى الشاب ، هو نقطة التحول فى حياته فاما أن يهجر
 المسرح الى الأبد ، واما أن يدخل عالم المسرح الرحيب من أوسع أبوابه ،
 بعد أن ضاق ذرعا بالعمل فى محل للأحذية لمدة ثلاث سنوات ، وتنقل فى
 أنحاء أمريكا ليكتب المسرحيات القصيرة ويبيع بنصوصها الى المسابقات
 المسرحية ، ويعيش أحيانا على الدولارات القليلة التى كان يكسبها من فوزه
 فى بعض هذه المسابقات ، وأحيانا أخرى على ما ترسله له جدته العجوز
 المحبة مع خطابات رقيقة أرفقت بها حوالة بريدية بعشرة دولارات !

كانت (معركة الملائكة) هى أول مسرحية يقدمها وليامز لتمثل على
 مستوى المحترفين ، ولكنها كانت خامس مسرحية طويلة يكتبها . كان قد
 كتب من قبل (شموع فى الشمس) و (الجنس الطليق) لتمثلها جماعة من
 الهواة فى مدينة (سانت لويس) مسقط رأسه . كما كتب (عاصفة فى
 الريح) ليقرأها على الأستاذ (١٠ سى . مابى) فى إحدى فصول مادة
 الكتابة المسرحية بجامعة أيوا . ويقول وليامز انه عندما أتم قراءة هذه
 المسرحية فى الفصل ، كانت عينا الأستاذ بلا أى تعبير كأنه قد أغفى ، وتلا
 ذلك فترة صمت طويلة دفع الأستاذ بعدها كرسيه الى الوراء ليعلن انتهاء
 الحصة بعد أن أخذ الجميع يتلملمون فى حرج شديد . وكانت الجملة
 الوحيدة التى نطقها الأستاذ العجوز وقد أخذته الشفقة بوليامز هى : (كلنا
 هينا تلك اللحظة لأن تصور أنفسنا عرايا) ! ولم يعلق أحد من الحضور أى
 تعليق آخر على المسرحية . وبعدها عاد وليامز الى مسقط رأسه (سانت
 لويس) ليكتب مسرحيته الرابعة الطويلة بعنوان (لا مكان للعندليب) عن
 الحياة فى أجد السجون ، يقول عنها وليامز (اننى لم أكتب فى حياتى

ما يضارِعها فى عنفها وأحداثها التى تبعث الرعب فى النفس ، فقد استوحيتها من حادثة وقعت بالفعل فى تلك الفترة ، عندما كان المساجين المشاغبين يتم شيهم أحياء فى غرفة حارة يطلق عليها (الكلوندايك) لكى لا يعودوا الى الشغب ! وقد أعطاهم لفرقة الهواة بسانت لويس لتمثيلها ولكن الفرقة كانت قد أفلسَت وحلت ، فرحل الكاتب الى نيو اورليانز وهناك سمع عن مسابقة للمسرحية تنظمها مؤسسة (المسرح الجماعى بنيويورك) وفرح الكاتب بهذه المسابقة وأرسل اليها مظهرها يحوى مسرحياته الأربع الطويلة التى كتبها قبل (معركة الملائكة) ومجموعة من المسرحيات القصيرة . وذات صباح مشرق تسلم الكاتب تلغرافا يقول انه كسب الجائزة وقدرها مائة دولار عن المسرحيات القصيرة ، وقد وقع التلغراف هارولد كليمان ، وموللى واى تاشر - زوجة المخرج اليا كازان حاليا - والكاتب المسرحى اروين شو وهم حكام المسابقة . وعاش وليامز أسعد صيف فى حياته على هذه الدولارات المائة (كانت أيامى ذهبية خالصة ، وليالى ترصعها النجوم ، وكنت أبدو شابا صغيرا طرح عن كاهله هموم الحياة) ومع انتهاء ذلك الصيف عاد وليامز ليعيش على البيض والفلو الجاف لمدة أسبوع حتى وصل خطاب من سيدة بنيويورك اسمها (اودرى وود) ، أصبحت فيما بعد وكيلة أعماله ، وقعت يدها على المسرحيات التى اشترك بها فى المسابقة وتوسمت فيه موهبة مسرحية كبيرة . وكان خطابها يقول انها ستحاول أن تحصل له على منحة روكفلر التى كانت تقدم للكتاب الناشئين فى ذلك الوقت ومقدارها ألف دولار . وبعد أن تسلم وليامز هذا الخطاب مباشرة شرع فى كتابته (معركة الملائكة) وهى على حد قوله (مسرحية غنائية عن الذكريات وعن الشعور بالوحدة الذى تسببه الذكريات) ورغم أن جدته الحبيبة كانت تعيش على المعاش المحدود الذى خلفه زوجها القسيس الراحل ، فقد أرسلت له اثثناء كتابته لهذه المسرحية بعض الخطابات التى أرفقت بها حوالات البريد المعهودة . وبمعونة هذه الحوالات استطاع وليامز أن يرسل بالأتوبيس الى (سانت لويس) مرة أخرى حيث أتم (معركة الملائكة) مع انتهاء الخريف وأرسلها الى (اودرى وود) . وذات يوم دق جرس التليفون بمنزل والدته المؤلف . وكانت (وود) هى المتكلمة وعندما رد على التليفون عاد الى

وَالدَّهْتِ وَقَدْ اسْتَخَفَّهُ الْفَرْحُ فَقَدْ حَصَلَ عَلَى مَنَحَةِ رُوكَفْلَر ، وَلأول مرة فى حياتها تنفجر أمه فى البكاء وتحتضنه وتردد (أنا فى منتهى السعادة) !

أخيرا استطاع الكاتب أن يحقق أحلامه فى التفرغ للكتابة المسرحية ، واستطاع أن يقدم (معركة الملائكة) الى (النقابة المسرحية) لتقدم فى بوسطن على مستوى الاحتراف . وعندما وصل وليامز الى النقابة المسرحية فى ذلك الصباح البارد من شتاء عام ١٩٤٠ ، قيل له انه لا بد أن يجرى تعديلات كثيرة فى المسرحية ، كما طلب منه أن يعيد كتابة المشهد الأخير كله وصاح وليامز فى لجة بطولية (لا يمكن أن أعدل شيئا ولو زحفت على بطنى وسط الجمر) ! وبعد ذلك بأسبوع واحد تسلم وليامز أخطارا من النقابة انه تقرر انهاء عرض المسرحية . فتوجه الى هناك حيث صاح صيحة درامية أخرى وفى صوته نبرة معاناة وألم قائلا (يبدو انكم لا تدركون انى وضعت قلبى فى هذه المسرحية) فأجابته احدى عضوات مجلس النقابة اجابة لم ينسها وليامز فى حياته . قالت : (لا يجب أن تضع قلبك على يدك لتنقره الطيور !) وأخذ وليامز شيكا بمائتى دولار وقيل له أن يذهب بالنقود الى مكان خلوى ليعيد كتابة المسرحية ، وانفق نصف المبلغ على اجراء أربع عمليات فى عينه اليسرى ، أما النصف الآخر فقد رحل به الى منطقة (كى وست) ليعيد كتابة المسرحية ، ولكن النقود نفدت بعد قليل وظل وليامز يعيد كتابة هذه المسرحية سبعة عشر عاما كاملا !

ظل وليامز يعود الى هذه المسرحية بالذات سبعة عشر عاما بأكملها حتى نجح أخيرا أن يقول كل ما أراد قوله فيها ، ليقدمها باسم جديد هو (اورفيوس يهبط) ؟ والتي يعالج فيها مادة مسرحية يقول انها جديدة على (معركة الملائكة) بنسبة ٧٥٪ على الأقل . ولا يعنى هذا ان القصة الرئيسية التى هى على حد قول وليامز (قصة فتى طليق الروح ، برى ، يجول فى مجتمع تقليدى من مجتمعات الجنوب ، وبسبب تلك الضجة التى يحدثها وجود ثعلب فى حظيرة دجاج) قد جرى عليها تعديل جوهري ، وانما عمقت واعيد بناؤها ليصبح اكثر تماسكا و (اورفيوس) تقوم على بطلين رئيسيين ، اثنان اكسافير ولادى ثورنس . وقال ، مثل بطل (معركة الملائكة) . ما زال

له (هذا الجمال البرى) ولازال يرتدى جاكته جلد الثعبان وهى رمز لروحه البرية الطليقة . ولكن وليامز عدل فى رسم شخصيته كثيرا . فهو فى المسرحية الاولى مقامر شاب يجوب البلاد ليجمع مادة لكتاب يريد أن يؤلفه عن الحياة . أما قال فى اورفيوس فقد أصبح فى الثلاثين من عمره ، خبير العالم وتعب من التجوال وأراد أن يجنب نفسه متاعبها ، وقد استبدل وليامز الكتاب بالجيتار . قال اذن مازال شاعرا ولكنه أصبح شاعرا رزينا يرتبط بالأرض ويبتعد عن صورته الرومانسية الاولى . أما لادى تورنس - أو ميرأ فى المسرحية الاولى - فقد تغيرت أيضا خلال الأعوام السبعة عشر التى مرت منذ ظهور معركة الملائكة فلم تعد مجرد امرأة جميلة تفقد جمالها شيئا فشيئا ، وإنما أصبحت ابنة بائع نبيذ ايطالى . وقد أعطى وليامز لمعاقبتها بزوجها جيب تورنس ، الذى كان فى المسرحية الاولى مجرد رمز كرية للشر ابعادا عميقة . فهو الذى حرق كرمة أبيها وحرمها حياتها وحبها وطفلها . وقد تزوجته لتؤكد احساسها بالضياح . فقد باع حبيبها نفسه عندما تزوج من فتاة غنية تستطيع ان تقدم له المال والمركز الاجتماعى ، فباعته هى أيضا نفسها للرجل الذى أحرق أباه فى كرمته .

أما (كاساندرأ هوايتسايد) فى معركة الملائكة فقد أصبحت كارول كترير فى (اورفيوس) . ولم تعد مجرد فتاة ارسـتقراطية فاسدة تمثل انحدار الطليقة الارستقراطية - التى كان لها المجد والشرف ذات يوم - الى هاوية الانحلال الخلقى ، وإنما أصبحت شبيهة قال اكسافير . انها تنتمى فى اورفيوس الى ذلك الجنس الطليق البرى الذى يمثله قال ، وهما معا يشبهان تلك الطيور الصغيرة التى لا أرجل لها ، ولذلك تنام على الرياح ولا تهبط على الأرض سوى مرة واحدة ، عندما تموت !

هذا هو الموقف الدرامى الذى يتبلور أمامنا عندما ترتفع الستار عن اورفيوس يهبط . يدخل قال حياة آل تورنس ، فيجد لادى زوجة لحبيب الشرير المحتضر ، وقد ضاعت حياتها أو أوشكت أن تضيع فهى تحس أن حياتها قد انتهت باجهاضها لطفلها من دافيد كترير ، أخى كارول وحبيبها السابق الذى كانت تبادله الغرام فى كرمة أبيها ، ولكنها لا تعرف أن زوجها

هو المستول عن حرق كرمة ابيها ومن ثم حرق حياتها باكملها • وبينما تحاول
كارول كترير ان تضفى على حياتها معنى بتلك النزعة البرية فيها الى
الانطلاق ، كما تحاول فى تالبوت زوجة المأمور أن تخفى كبتها الجنى وراء
ستار من الرؤى الدينية ، تعترف لادى فى أول الامر ان حياتها أصبحت بلا
معنى أو هدف • ولقد تبدلت روحها حتى انها لم تعد قادرة على ان تحاول
تغيير هذا الموقف الذى رمت بنفسها فيه • ولكن عندما يصل فال أو اورفيوس
المغنى الجوال ذو الروح الطليقة البرية ، يبدأ الجليد الذى أحاطت به لادى
نفسها فى الذوبان • ان فال يهبط (اقليم النهرين) كما يهبط اورفيوس المغنى
القديم الى العالم السفلى لكى ينقذ (يوريديكى) من الموت • وهو لا يملك
سوى الله الموسيقية يعزف عليها فيفطر قاوب آلهة هذا العالم •• وروحه
الطليقة التى لا يمكن ان يحدها قيد من القيود • يهبط فال الى (اقليم النهرين)
كما هبط اورفيوس ننى العالم السفلى ، يحاول كل من فال ولادى ان يتحاشيا
أى تورط فى علاقة ، ولكنهما ينجذبان أحدهما الى الآخر • وبالتدرج تستعيد
لادى احساسها بأنها تعيش رغم طرقات الموت التى يرسلها جيب المحتضر
والتي يدوى صوتها على سقف الحجرة •

لادى : اسألنى انا كيف يشعر المرء وهو يرقد الى جوار الموت
فى حجرة واحدة ، وساجيبك • جسمى يقشعر عندما
يحاول ان يلمسنى • ولكننى كنت احتمل • كنت أعرف
ان شخصا ما سيأتى ليبتذلنى من هذا الجحيم • وقد
حدث • جئت أنت - والآن انظر الى ! هانذا اعيش مرة
أخرى •

وفال : على المستوى السطحى ، هو ذلك (الفتى البريء الطليق الذى
يجول فى مجتمع تقليدى من مجتمعات الجنوب فيحدث تلك الضجة التى
يحدثها وجود ثعلب فى حظيرة دجاج) - كما يقول وليامز نفسه • ولكن وراء
هذا المسطح ، يكمن المعنى العميق وراء هذه الشخصية ، أو بالأحرى وراء
الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية ، فال ولادى • فال ولادى يتعلقان
ببعضا البعض ، ليس بسبب الجنس وانما لكى يدفعوا عن نفسيهما الشعور

بالوحدة وكل منهما يحاول أن يعطى الآخر أقصى ما يستطيع من دفعه وحنان
 فى محاولة للبحث عن معنى الحياة ، لعل هذه العلاقة تصل بكل منهما
 لاكتشاف هذا المعنى . وهنا يمكن الاختلاف الأساسى بين (معركة الملائكة)
 و (أورفيوس يهبط) أن الموضوع الرئيسى فى أورفيوس وهو موضوع لم
 يعالجه وليامز فى المسرحية الأولى ، هو موضوع الاسئلة التى لا أجوبة لها ،
 أو التى لا تجد الأجوبة المناسبة . أن كل شخصية فى المسرحية تحاول
 بطريقتها الخاصة أن تسأل سؤالاً يدور حول الهدف من حياتها . وتحاول
 أن تجد له اجابة : البعض يعتقد أن الحب هو معنى حياتها والبعض الآخر
 يصل الى أجوبة أخرى كالجنس أو التحلل من القيود الى آخره . ولكن يتضح
 أن هذه الأجوبة جميعاً زائفة ، وأننا كما يقول فال فى أورفيوس محكوم
 علينا بالسجن الانفرادى مدى الحياة داخل جلودنا !

مسرحية آرثر ميلار
« حادثة في فيشي » من خلال نوتة المخرج

إذا كان نقاد الادب ودارسوه قد أشبهوا عملية الخلق بحثا ، فان هذه العملية فى ميدان المسرح مازال يحيطها الكثير من الغموض ، لسبب بسيط وهو ان عملية الخلق المسرحية ، أو بالأحرى عملية تجسيم النص المسرحى على خشبة المسرح هى عملية جماعية يشارك فيها المؤلف والمخرج والممثلون وفنيو الديكور والانشاء الخ . . . ولذلك فمن الصعب جدا أن يضع الدارس يده على بداية هذه العملية أو منبتها فى عقل أى من هؤلاء الفنانين الذين يشاركون جميعا فى خلق النص على خشبة المسرح ، الا أنه قد أصبح قائد الاوركسترا فى العملية المسرحية يلونها بمفهومه وغالبا ما تكون النتيجة اننا لا نرى على المسرح نص المؤلف بقدر ما نرى رؤية المخرج لهذا النص .

فاذا اردنا ان نضع ايدينا على أول الخيط فى عملية الخلق المسرحى ، فلا بد لنا أن نفحص أولا فى عقل المخرج وهو يكون رؤياه للنص ويحول هذه الرؤيا الى جسم موضوعى هو المسرحية التى نراها فى النهاية ممثلة .

ومادام دور المخرج قد أصبح فى عصرنا هاما بهذه الدرجة ، بحيث نرى نحن المسرحية من خلاله أو فى خلال رؤياه ، فان عملية البحث عن المسرح الحديث تحتم علينا دائما ان نعود الى هذه القوة المسيطرة على العملية المسرحية لنرى كيف تعمل وتخلق من الداخل ، لابد لنا أن نقوم برحلات متتابعة فى عقل المخرج .

وفى هذا الفصل سنقوم معا برحلة داخل عقل هارولد كليزمان الرجل الذى اختاره كازان وميللر ليخرج لمسرح لنكون سنترال الذى أصبح الآن بمثابة المسرح القومى الأمريكى - أخسر مسرحية كتبها ميالر مسرحية هادئة فى فيشي . وهارولد كليزمان ليس معروفا فى بلادنا ولكنه يعتبر واحدا من مخرجى القصة فى امريكا ، تلك القمة التى يترفع كازان على عرشها ويشاركه فيها أربعة أو خمسة مخرجين على الاكثر منهم هارولد كليزمان . وهو الى جانب كونه مخرجا من أهم مخرجى امريكا ، فهو أيضا ناقد مسرحى ثابت فى عدد من المجلات ومؤلف كتب للمسرح (سنوات

الحماس) و (اكاذيب كالحقائق) ، ومن أعماله الكبرى فى الاخراج مسرحية كليفورد اودتس : الفتى الذهبى ، ومسرحية جيروودو (نمر عند البوابة) ومسرحية اوزيل (لمسة الشاعر) وكانت آخر أعماله حادثة فى فيشى ، فهارولد كليرمان اذن هو اختيارنا المثالى ، فهو ليس مخرجاً فقط وإنما هو أيضاً ناقد وكاتب مسرحى ولذلك فنحن نستطيع أن نعتمد عليه كثيراً فى كشف الحجاب عن أسرار عملية الخلق المسرحى ، فمما لاشك فيه أن مثل هذا الرجل يلعب عقل الناقد فيه دوراً كبيراً مع عقل الفنان ، والنوطة التى لا تزال مخطوطاً يملكه مسرح لنكولن سنتر تشهد على هذا . ولا تنبغ أهمية هذه النوطة فقط من الرحلة التى سنقوم بها من خلالها فى عقل المخرج أثناء عملية الخلق ، ولكنها تلقى الكثير من الضوء أيضاً على فن ميللر المسرحى ، أو بالأحرى على آخر تطور انتهى اليه ميللر ككاتب مسرحى .

الانطباع الاول :

فى حديث أجراه أحد محررى مجلات المسرح المتخصصة مع كليرمان ، قال المخرج ان هذه النوطة هى أشبه لديه بالذكرات الشخصية منها بخطة محددة للعمل ، ووظيفتها بالنسبة اليه وظيفة محددة فهى ترشده هو وحده الى ما يجب عمله أثناء عملية الاخراج والتجارب ، ولذلك فهى عبارة عن خواطر الا أنها فى النهاية تعطيه مفهوماً محدداً للمسرحية ، فالنوطة بالنسبة لكليرمان هى رؤياه المسرحية أثناء اخراج مسرحية ميللر ، وما يتبقى بعد ذلك هو مجرد تنفيذ هذه الرؤيا ، الا انه ينبه الى أن هذه الرؤيا ليست جامدة بحيث يمكن تطبيقها ألياً أثناء التجارب المسرحية ، ولكنها تتشكل كثيراً وتعديل طبقاً لاستجابات الممثلين والفنيين لها ، وطبقاً للتجربة والخطأ أثناء العمل نفسه ، لانه اذا كان المسرح فناً جماعياً فمن غير المعقول ان يتوقع المخرج من جيش العاملين معه ان يستجيبوا حرفياً لكل عنصر من عناصر رؤياه ، وكل ما يأمله ان يجعلهم على الاقتراب قدر الامكان من هذه الرؤيا أو تعديلها أحياناً بما يتفق مع اطوارها العام . والنوطة تبدأ - كما تبدأ أى عملية خلق فنى - بالانطباع الأول الذى أخذه كليرمان عن المسرحية حين قرأها مع ميللر لأول مرة فى أواخر

عام ١٩٦٤ • ولان المخرج يفكر دائما بالصورة فقد تخيل اثناء هذه القراءة الاولى رمزا ماديا يلخص مفهوم المسرحية ، وهو شعار محفور على قطعة ضخمة من المعدن أو الحجر • وعندما ترتفع المستار يتوقف الممثلون عن الحركة فجأة بعد ثانية أو ثانيتين ، ويصبح منظرهم على المسرح كلهم يمثلون لوحة تذكارية ، ثم يعودون ببطء شديد الى الحركة ، ثم يعودون الى التوقف كأنهم ينتظرون شيئا فى قلق ، وكأنما قد طال بهم الانتظار • ثم يعودون الى الحركة البطيئة مرة أخرى ولا بد أن يعطوا النظارة هذه المرة احساسا بأنهم يتوقعون شيئا فى قلق شديد وخوف ودهشة ، وان هذا التوقع هو الجحيم الذى يعيشون فيه • وطبقا لهذا الاحساس الاول أو الانطباع الاول بالقراءة الاولى للمسرحية عقد المخرج جلسته الاولى مع راسم المناظر بوريس ارونسون • وقد استمد كليرمان تخيله للمنظر المسرحى من هذا الانطباع الاول بطبيعة الحال ، فنبه على راسم المناظر أن الديكور لا بد وأن يبدو للنظارة كأنه مصنوع من المعدن أو الحجر • ولا يجب أن يكون هناك تحديد معين للمكان أو البقعة التى تجرى فيها الاحداث ، رغم أن ميللر فى الكتابة الاولى للمسرحية كان ينص على أن الاحداث تجرى فى قسم من اقسام البوليس ثم عدل هذا المكان فى الكتابة الثانية الى أى مكان يوحى بالسجن أو الاعتقال • وكذلك فان المخرج لم يلق بالا الى حقيقة أن الاحداث تجرى فى فيشى • وعندما قدم راسم المناظر (الاسكتش) الاول للديكور رفضه المخرج على أساس أن به الكثير من العناصر الزخرفية رغم ما يوحى به من انقباض • فالمخرج كان يتطلب ديكورا جافا غامضا ، شيئا يوحى بجو قصة من قصص كافكا • اما عملية توزيع الادوار فقد اشترك فيها كليرمان مع مدير المسرح الياكازان وكذلك ميللر الذى كان يشارك دائما فى كل صغيرة وكبيرة مع مخرجى مسرحياته • فكليرمان يؤمن تماما بالتعاون بين المخرج والمؤلف فى خلق المفهوم أو الرؤيا الفنية النهائية للعمل المسرحى •

الملاحظات الاولى :

بعد القراءة الاولى للمسرحية خرج كليرمان بهذا الانطباع الذى تسجله الصفحات الأولى فى النوتة : « الشخصيات محتجزة فى هذا المكان ،

محاصرة (مسجونة) • لماذا ؟ هم لا يعرفون • هذا السؤال يتكرر في
أذهانهم جميعا : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ والحدث الاول في المسرحية هو
اكتشاف السبب الذى من أجله هم محاصرون مسجونون • وهم يسيطر عليهم
القلق والارتباك - ومع ذلك ففي قلوبهم أمل • هو دائما الأمل الذى يصاحب
القلق •) ثم تمضى النوتة الى طرح هذا السؤال الذى يعتبره المخرج الحدث
الاساسى في المسرحية : كيف تفسر حقيقة كونهم محتجزين مسجونين ؟ وما
هى وسيلة انقاذهم ؟ اهو الايمان بثورة الطبقة العاملة ؟ أو الايمان بالفن ؟
اهو الايمان بالله ؟ هذه الاسئلة جميعا ومثيلائها تتبلور جميعا في سؤال
واحد هام هو : ما الذى يجب عمله ؟ اليس هناك أمل ؟ وما هو هذا الأمل ؟
ما هو ؟ ما هو ؟ هذه الاسئلة وما تتممض عنه في سؤال واحد عام تقود
المخرج الى اكتشاف ما يسميه جوهر المسرحية ، وهو البحث الأليم الذى
يسيطر عليه القلق والخوف عن اجابة للسؤال العام الذى تطرحه المسرحية
ككل ، وهو السؤال عن معنى الشر وعلاجه ، ذلك الشر الذى يتمثل اساسا
كما يقول ليدوك (الدكتور - أحد شخصيات المسرحية) (فى الخوف من
الآخرين وكراهيتهم) • ومن هذه النقطة يبدأ المخرج فى التفكير بالتصور الذى
سبقت الاشارة اليه ، اى يبدأ فى تصور الوسائل المادية المجسمة (لتمثيل)
هذا التوتر والألم • والوسيلة التى تسجلها الصفحات الاولى فى النوتة فى
مراحل الاخراج الاولى تعبر عنها العبارة التالية التى يخاطب بها المخرج
نفسه : (ابدأ البروفات سريعا ، بأحداث وتعبيرات بسيطة واضحة ، ولا
تحاول فى المرحلة الاولى خلق اى عواطف كبيرة) • كل ما يراود التعبير عنه
هو اعطاء الممثلين احساسا - يستطيعون بدورهم أن يعطوه للنظارة - بحالة
الانتظار التى تسودهم جميعا (فهم دائما ينتظرون اجابة لسؤال لا توجد له
اجابة) •

رسم الشخصيات :

فى النوتة يحاول كليزمان عند تحليله الا يعطى تحليلا مفصلا يغوص
مثلا الى سيكولوجية الشخصية الواحدة أو دوافعها الداخلية ، وانما هو
يحاول أولا وقبل كل شيء أن يضع يده على ما يسميه (جوهر الشخصية)

ومن خلال هذا الجوهر يستطيع أن يبلور مفهومه لكل شخصية ثم للشخصيات جميعا كأجزاء عضوية فى جسم واحد . والنوتة فى تحليلها للشخصيات تبدأ بفون بيرج (الأمير) فتحدد جوهره كالتالى : ادراك الموقف ادراكا تاما للوهلة الأولى . وهو لا يعرف الاجابة ، ولا يدرك حتى السؤال الذى تطرحه المسرحية . وهو غامض مضطرب عاش حياته منفصلا عن الحقيقة الرئيسية ، والحياة نفسها قد خلفته وراءها ، وأخرجته عن تيارها الرئيسى . ومن هنا ينبع احساسه بالضيق الذى يجعله دائما على وشك أن يذرف الدموع . وهو فوق هذا كله رقيق ومهذب ، ويعتمد على الحدى (وهو فى هذا رومانسى) . أكثر من اعتماده على العقل ، أما وسيلة تجسيم ذلك فيدرجها المخرج فى ثلاث نقاط رئيسية تتعلق بمظهره أو حركته السائدة على المسرح وهى :

- ١ - حركة يده التى تعبر عن الخجل والألم ، وهى حركة توحى دائما بأنه يريد أن يستفسر عن شيء ما أو يتعلم شيئا ما .
- ٢ - هو دائما يخفض رأسه تعبيرا عن الألم أو الخجل .
- ٣ - قوة ارادة مفاجئة حينما يتخذ قرارا أو يؤكد شيئا .

وتأتى بعد ذلك شخصية ليدوك (الدكتور) ويحدد المخرج جوهرها فى هذه العبارة : أن يدرك الأمور حتى النهاية ، عقليا وفيزيقيا ، وهو عقلية نشطة ، تحاول دائما أن تبحث عن اجابات عملية نافعة للأسئلة المطروحة . له عقلية محارب ، يفكر بوضوح وشجاعة تصبحها أداة صلبة فى أن يحقق هدفا . ولذلك فان الوسائل المادية لتجسيم ذلك على خشبة المسرح هى دائما ضبط النفس والرغبة الدائمة من جانبها فى شرح الأشياء ، يعبر عنها ماديا بإشارة بأصبعه الى الامام بطريقة الطبيب الذى يحدد موطن الداء ويشير اليه بأصبعه فى جسم المريض . ثم امسك رأسه بين يديه للتقليل من الألم الذى ينتابه عندما يدرك تناقضاته الداخلية . ثم تتحدث النوتة بعد ذلك عن شخصية ليو (الرسام) وجوهر هذه الشخصية هو : طرح السؤال . وهو بطرحه للسؤال يجسم الخوف والقلق والأمل والاضطراب والارهاق الذى ينتج عن هذا كله . وهو شخصية تسيطر عليها الكثير من البراءة . ولديه

— بشكل أو بآخر — احساس بالذنب لأنه يرى ! وهروبه من هذا الاحساس بالذنب هو دائما شرب القهوة • اما تجسيم ذلك من خلال الحركة فهو ميله دائما الى فتح ذراعيه ، كأنه يلقي سؤالا على العالم ويتوقع الاجابة ، ثم حينما لا يتلقى الاجابة يخفض ذراعيه فى احساس بخيبة الأمل • ثم تأتى بعد ذلك شخصية بابار (العامل — الكهربائى) • وجوهر هذه الشخصية هو : أن يحاول انقاذ نفسه من خلال معتقداته الاجتماعية وما تقدمه هذه المعتقدات من اجابة عن الأسئلة المطروحة • وإيمانه بانتصار الاشتراكية يقوى من عزيمته ويمده بالصلاية • ولذلك فان ملابسه ، وهى الملابس التقليدية للعامل الفرنسى • لابد أن توحى بالصلاية ، كأنها درع محارب ، وقد حاول دائما الاجابة عن الأسئلة المطروحة من خلال حياة قوامها العمل والكفاح • وتجسيد ذلك بالحركة الجسمية لابد أن يكون واضحا من خلال قامته المشدودة ومنكبیه العريضين وقبضة يده الصارمة دائما • ثم تأتى شخصية موتسو (الممثل) وجوهرها هو الحياة فى سبيل مثل أعلى يستمد من المحيط الثقافى الذى يعيش فيه ، أو ما يسميه هو (جمهوره) ، وهو فنان بورتوجازى ، شعاره هو أنه كفنان ، يخدم الجمهور ، ووطنه ، والانسانية ، وهو يرى فى هذا المبرر الوحيد لوجوده ، ولذلك فهو يحس بأنه انسان محترم ، لابد أن يشوب شخصيته شيء من النبالة ، وتجسيم ذلك بالحركة هو قوامه المشدود دائما وميله الدائم الى أن يلقي برأسه الى الوراء مراعىا فى حركاته الجسمية كلها الرقة والرشاقة •

ذلك هى الطريقة التى كان يعمل بها عقل كليمرمان الخلاق من خلال نوتة الاخراج ، واذا كانت هذه النوتة تلقى الكثير من الضوء على عملية الخلق ، فى ميدان يصعب علينا أن نحدد فيه من أين تبدأ هذه العملية ، فانها أيضا درس مفيد لجميع المخرجين •• درس فى المنهج ، الذى يتبعه أحد كبار مخرجى هذا العصر •• حتى يستطيع فى النهاية أن يوصل الينا — بامانة — نصا مسرحيا •

قلاها ٠٠ واوبالكوميديا الموسيقية

رغم وجود يوجين أونيل وارثر ميللر وتنسى وليامز وأدوارد اليبى على خشبة المسرح العالمى فمزال الكثير من الدراسين يعتقدون ان المسرح الأمريكى لا يعدو ان يكون ابنا للمسرح الاوروبى العتيق وامتدادا له ٠٠ ومازات هذه التبعية المفروضة على المسرح الأمريكى - اما تاريخيا واما فنيا - تقلق كثيرا من يعملون فيه أو يكتبون له ٠٠ وفى الدراما الحديثة لم تستطع امريكا حتى الآن ان تنجب كاتبا فى عظمة إبسن أو شسموخ سترندبرج ، وحتى عندما قامت حركة اللامعقول وانتشرت على خشبة المسرح العالمى ، وظهر اليبى فى امريكا قيل انه تابع مخلص لهذه المدرسة أو الحركة، وقام اليبى نفسه يقول فى أحد احاديثه الصحفية انه لا تابع ولا يحزنون وهو حتى لا يعرف من كلمة اصطلاح (مسرح اللامعقول) الا كونه عنوانا لكتاب كتبه الناقد مارتن اسلن !

هذه التبعية نفسها هى التى فرضت على المشتغلين بالمسرح فى امريكا ان يبحثوا عن شئ جديد يقدمونه للمسرح فى العالم ٠٠ وإذا كانوا لم يستطيعوا ان يحققوا هذا الجديد فى مجال الدراما ، فليكن فى مجال جديد يسمى بالكوميديا الموسيقية ! وقد احتار النقاد فى تعريف الكوميديا الموسيقية هل من المفروض انها كوميديا درامية محشوة ببعض الاغاني التى تسلى الجمهور، أم هى نوع من المسرحيات اشبه بالابريت أم هى أى دراما سواء اكانت كوميديا أم مسرحية جادة تحتوى على بعض الاغنيات، وقد تلحن منها بعض المواقف ، والحقيقة ان سبب هذه الحيرة ينبع من تعدد الكوميديات الموسيقية أو بالاحرى المسرحيات الموسيقية التى دخلت حتى الآن تسراثا^١ المسرح الأمريكى ، فبعد ان ارتبط هذا النوع من الاعمال بالمسرح التجارى وكان شيئا اشبه بالاستكتشات الفكاهية الغنائية قدم المسرح الأمريكى مسرحيات موسيقية مثل أو كلاهما كما قدمت أعمال أخرى مثل (جنوب الباسفيك) والاثنان لروجر وهامرشتين وقدمت أيضا أعمالا مثل (قصة الحى الغربى) التى رأتها القاهرة فيلما سينمائيا منذ عدة أعوام ٠ وأصبح النقاد

فى حيص بىص - اذ لا يمكن ان تسمى هذه الاعمال كوميديات موسيقية ٠٠
انها اعمال درامية متكاملة تلعب فيها الموسيقى والغناء دورا وظيفيا فى
تطوره الحدث وفى تفسيره ، كما تتكامل فيها الموسيقى مع الغناء مع التمثيل
فى وحدة عضوية تختلف تماما عن شكل المسرحية المعروف ، وفى نفس الوقت
هى ليست كوميديا ٠٠٠ بل ان قصة الحى الغربى بالذات تراجيديا مقتبسة
عن مأساة شكسبير الخالدة روميو وجوليت ٠

اذن فندخل اعمال ترقى الى مستوى الفن الرفيع فى مجال الكوميديا
الموسيقية حتم على النقاد ان يبحثوا فى امكانيات هذا الشكل الجديد الذى
تقول امريكا انها اضافته الى الاشكال المسرحية فى العالم ٠٠ وفى هذه
الحالة أيضا يصبح علينا ان نعرف ماذا يمكن للكاتب ان يقول من خلال
هذا الشكل ٠٠

ان نظرة الى أحد المواسم الماضية على مسارح برودواى توضح لنا ان
ما يسمى بالكوميديا الموسيقية قد أخذ نصيب الاسد فى العروض المسرحية ٠٠
فقد كان عددها فى ذلك الموسم على مسارح برودواى وحدها ستة عشر عملا
جديدا ٠٠ ولنر ماذا يبقى منها للزمن فنبدأ بالأسوأ الى الأحسن فى ترتيب
تصاعدي ٠ كان هناك مثلا كوميديا اسمها (هناك وقت للغناء) وهى فى
جوهرها مسرحية جادة ٠ ولم تقل شيئا أكثر من قصة حب فيها القليل من
الاحساس المأسوى والكثير من الاسراف فى (دلق) المعواطف على المسرح
٠٠ والاكتثار من الأغاني العاطفية ٠٠ ومسرحية (ناطحة السحاب) مثلا
كانت تتناول موضوع الآلة فى المجتمع الحديث على طريقة الم. رايس فى
' مسرحياته التعبيرية ولم تنجح فى أن توصل الاحساس بميكانيكية الحياة
الحديثة وخلوها من الروح ٠٠ فقد كانت المسرحية ذاتها بأغانيها خالية من
الروح ٠٠ والسبب على ما أعتقد هو عدم قدرة المؤلف أو الملحن أن يفهم ان
المسرحية التقليدية التى تعتمد على الحوار فقط تختلف عن المسرحية الغنائية
٠٠ فقد كانت الاجزاء الحوارية مستقلة تماما عن الاغاني ٠٠ ولم تنجح
الاغاني نفسها فى ان تكون تعبيرية لكى تتفق مع موضوع المسرحية ككل ٠

ولنضرب مثلاً آخر بواحدة من أفضل الكوميديات الموسيقية التي قدمت في نفس الموسم وأكثرها اقتراباً من الفن الجيد ٠٠ وهى (رجل لامانشا) ٠٠ هذا العمل مقتبس عن رواية سيرفانتيس الخالدة دون كيشوت وعن تاريخ حياة سيرفانتيس نفسه ٠٠ ولذلك فهى قد ضمنت لنفسها موضوعاً جيداً ، وهو أيضاً موضوع يسمح للكاتب ان يحوله بسهولة شديدة الى كوميدى موسيقية ٠٠ وقد نجحت المسرحية فى ان تعطى للجمهور الاحساس بأنهم قد قرأوا عمل سيرفانتيس بأكمله وعرفوا بعضاً من حياته ٠٠ لكنها أيضاً نقلت اليهم الاحساس بأنهم يشاهدون دون كيشوت وتابعه وهم يسيرون فى المراعى الامريكية الواسعة ٠٠ ونقلتهم الى جو يختلف عن أسبانيا القديمة ٠٠ جو أعمال مثل أو كلاهما لروجر وهامرشتين ٠

ما السبب إذن فى ان المسرحيات الموسيقية التى عرضت فى ذلك الموسم فشلت فى ان تقول شيئاً ؟! السبب انها لم تعرف كيف تقول ما تقوله من خلال هذا الشكل المعين ٠٠ فليست الكوميديا أو المسرحية الموسيقية مجرد أحداث تصلح اطاراً لبعض الاغانى والرقصات وانما هى شكل مسرحى تلعب فيه الروح الغنائية الدور الاول ٠٠ واذا توفرت هذه الروح فى الاجزاء المثلثة كما تتوفر فى الاغانى ، واذا توفرت الوحدة العضوية بين التعبير بالغناء والتعبير بالحوار عن حدث واحد يطره ويصعد به الحوار والغناء على سواء ٠٠ هنا فقط تستطيع المسرحية الموسيقية ان تقول شيئاً ٠٠ وتقوله بطريقة خاصة بها تختلف عن الدراما العادية ٠٠ وعلى رأى ناقد النيويورك تايمز (مفروض ان المسرحية الموسيقية هى أهم ما أسهم به الامريكيون فى الاشكال المسرحية والمفروض ان برودواى امهر ما تكون فى هذا الشكل بالذات ، فلتقل ما تريد بالموسيقى اذن ٠٠ ولكن لا بد ان تقول شيئاً !) ٠

ايفيتا

والدراما الموسيقية ٠٠ السياسية

تعتبر مسرحية «إيفيتا» أخطر وأهم حدث مسرحى عالمى فى أواخر السبعينات وهى دراما موسيقية تتخذ موضوعها من حياة إيفا بيرون الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتينى السابق خوان بيرون وشريكته منذ صعوده الى الحكم وتآلق نجمه ، والتى وقفت بجواره فى أخطر سنوات المفترة الأولى من حكمه قبل أن يتم نفيه الى أسبانيا بعد وفاتها ٠٠ والمرأة التى كانت خلف العديد من قراراته ومواقفه السياسية ٠

وتنبع أهمية هذه المسرحية من تناولها لشخصية نسائية من أهم شخصيات التاريخ المعاصر فى العالم ٠٠ والعالم الثالث على وجه الخصوص ٠٠ كما أنها تبدأ موجة جديدة فى الدراما الموسيقية ، وهى تناول أحداث التاريخ المعاصر والقريب بعد أن كانت الدراما الموسيقية تقتصر فى معظم الأحوال على الموضوعات التاريخية ، لما توفره هذه الموضوعات من ثراء فى الملابس والمناظر المسرحية وحيل الإبهار فى العرض المسرحى ٠٠

وتنبع أهمية « إيفيتا » أيضا من أنها تقدم موضوعا سياسيا صرفا وليس موضوعا اجتماعيا أو عاطفيا كما جرت العادة فى معظم المسرحيات الموسيقية ان لم يكن كلها ٠٠ وكما انها تقدم شخصية هامة من شخصيات النضال السياسى المعاصر هو ارنستو جيفارا ليعلق على الحدث ويفسره ويضعه فى إطاره الصحيح ٠ فكان المؤلف لم يكتف بسيرة إيفا بيرون وحدها وانما جعلنا نراها من منظور معين ٠٠ وهى سعى دول العالم الثالث الى التحرر والحرية وجيفارا هنا هو رمز سعى الشعوب الى الحرية ٠٠ وهو - فى المسرحية - يقف من إيفا بيرون ومن قضية الحكم العسكرى موقف الناقد أحيانا ٠ والساخر أحيانا أخرى ٠٠ والشائر أحيانا كثيرة ٠٠

ولكن المسرحية - فى نهاية الأمر - لا تتحدث عن ارنستو جيفارا ٠٠ وان كان يلعب فيها دور الكورس والمعلق ويمتزج أحيانا فى الحدث دون أن يكون جزءا منه ٠٠ وانما هو العين الخارجية التى تنظر الى الحدث بمنظور الناظر ٠٠ ومنظور الشعب ٠٠ أما الحدث الأساسى فى المسرحية فهو قصة صعود ايڤا بيرون من مذيعة مغمورة الى أن أصبحت ساحة مماتها وهى زوجة لبيرون واحدة من أهم الشخصيات السياسية فى تاريخ العالم الثالث وعموما وأمريكا اللاتينية على وجه الخصوص ٠٠

فمن هى هذه المرأة ٠٠ وما هى الجوانب المتعددة لشخصيتها ٠٠ وكيف تم صعودها وسيطرتها على زوجها وبالتالى على الكثير من قراراته السياسية ، وكيف تناولت المسرحية هذا كله ١٩

قبل أن نجيب على هذه الأسئلة أود أن أوضح أن المسرحية مكتوبة من أولها الى آخرها بالشعر ٠٠ وهو شعر مرسل بسيط يكاد يقترب من لغة الحديث اليومى بايقاعاته الواقعية ٠٠ ومؤلفها هو الكاتب الشاب « تيم رايس » الذى كتب من قبل مسرحية « المسيح نجما عالميا » والتى أثارت ضجة كبرى عند عرضها وجاء عمله الثانى « ايڤيتا » ليؤكد موهبته العظيمة رغم صغر سنه (ولد عام ١٩٤٤) ، أما مؤلف موسيقى المسرحية « أندرو لويدووبر » فهو أيضا نفس مؤلف موسيقى مسرحية « المسيح » وهو يكون مع تيم رايس ثنائيا فنيا تميز به موضوع مسرحيتهما الأولى والثانية من اثاره وجدة اختيار الموضوع والتناول اللغوى ٠٠ أما المسرح هارولد برنس فهو واحد من أهم مخرجى الدراما الموسيقية فى المسرح المعاصر .

تبدأ المعالجة الدرامية التى يتقدمها تيم رايس فى هذه المسرحية الجميلة بمشهد قصير فى سينما بمدينة « بيونس ايريس » يوم وفاة ايڤا بيرون فى ٢٦ يوليو عام ١٩٥٢ ، ويتوقف عرض الفيلم يعلن أحدهم وفاتها ويخرج الجمهور من السينما ، كما يخرج الناس الى الشوارع وهم فى حالة من الحزن العميق والصدمة الشديدة . ويخرج الى المسرحية شخصية ارنستو

جيفارا الذى يخاطب الجمهور كما يخاطب الممثلين ساخرا من مظاهر الحزن وهستيريا البكاء التى انتابت الناس :

جيفارا :

من هى هذه القديسة ايفيتا حتى تشبعوا انفسكم لطما وبكاء على فقدها ؟ ولم تعتبرونها الهه •

— كانت تعيش بيننا ؟

— ولم ينتابكم الهلع عندما تذكرون انكم من الآن ستعيشون بدونها ؟

— لم تكن الا امرأة عادية — حقا كانت لها بعض لحظات العظمة ••

— كان لها أسلوبها فى التعامل •• ولكن يالها من فرجة عندما احتشد الناس امام قصر روسادا الوردى صائحين « ايفا بيرون » •

— ولكنها ماتت الآن •

— وبمجرد ان تنتهى مراسم جنازتها •• سوف تكتشفون جميعا •• انها لم تكن شيئا !

وبطبيعة الحال فان تشى جيفارا — الشخصية التاريخية — لم يكن له علاقة بايفا أو خوان بيرون ، ولم يثبت انه قابلها فى حياته •• فهو قد ولد عام ١٩٢٨ فى الأرجنتين ، وبذلك يكون فى الرابعة والعشرين من عمره عندما ماتت ايفا بيرون •• وكان جيفارا من أشد المعارضين لنظام بيرون الدكتاتورى ، واشترك فى النشاط الثورى لقلب حكومة بيرون فى أوائل الخمسينات • وفى عام ١٩٥٢ نال شهادة الطب ثم غادر الأرجنتين ليبدأ بعد ذلك نشاطه الثورى فى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية حتى قتل فى بوليفيا فى أكتوبر ١٩٦٧ •• وأصبحت أسطورة تشى جيفارا فى أمريكا اللاتينية رمزا للثورى الذى يقاوم الظلم والدكتاتورية فى كل مكان ••

— ١٦١ —

(لم ١١ — الأدب المسرحى)

أما تشي جيفارا - كما فى المسرحية - فهو كما تقدم القول مجرد حيلة مسرحية ٠٠ رأى أو كورس أو معلق ٠٠ يعبر عن وجهة نظر التأثير فيما يتم من أحداث لم يعشها جيفارا الحقيقى ولم يشهدها شخصيا ٠٠ ولذلك فهو الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تخرج عن اطار الأحداث الواقعية التاريخية كما تمت فى زمانها ٠٠

بعد مشهد الجنائز الأول وتعليق جيفارا الساخر عليه ٠٠ تعود بنا الأحداث الى البداية فى عام ١٩٢٤ عندما كانت ايفا فى الخامسة عشرة من عمرها ، وعلى علاقة بمغنى التانجو أجستين ماجالدى ٠٠ التى كانت تحاول أن تغريه بأن « يكتشف » مواهبها كمغنية ويسمح لها بالعمل معه فى أحد الملاهى الليلية التى كان يغنى فيها بينما هو يرفض ذلك محذرا اياها من اصدقاء بيونس ايريس الساحرة ومن الحياة فى مجتمع هذه المدينة التى لا تعترف الا بالأغنياء أو بأفراد الطبقة الوسطى العليا ٠٠

! ولكن ايفا لم يكن لطموحها حد ٠٠ فهى كانت قد قررت أن تغزو بيونس ايريس من أوسع أبوابها ٠٠ لا يوقفها عند طموحها حد ٠٠ فهى الابنة السادسة لأسرة ريفية فقيرة من قرية لوس تولدوس التى تبعد عن المدينة بمائة وخمسين ميلا ، وأبوها « خوان دوارت » لم يعقد أبدا قرانه على أمها « خوانا ابراجوين » رغم انه أنجب منها ستة أطفال ٠٠ كلهم غير شرعيين !

والحق ان أم ايفا شجعت ابنتها على الانخراط فى عالم الاستعراض ببيونس ايرس ووافقتها على أن تتخذ من المغنى « ماجالدى » وسيلة الى ذلك لعلها تصبح هى الأخرى نجمة من نجوم الاستعراض ٠٠ ولكن ماجالدى - فى المشهد الثانى - يثنىها عن عزمها خائفا عليها من عالم الملاهى الليلية من جهة ٠٠ وغير مؤمن بموهبتها من ناحية أخرى ٠٠ فيأبى « اكتشافها » ويذكره جيفارا بأنه لو كان قد « اكتشفها » لأصبح الآن من أشهر شخصيات التاريخ لأنه لا يعلم ماذا يضمّر التاريخ لهذه الفتاة ٠٠ أما وقد كان من الغباء بحيث رفضها فقد حكم على نفسه بأن يموت مغنيا مغمورا ٠٠ وهو لا يعلم ان نجم

ايفا سيصعد الى السماء ! هذه تعليقات جيفارا الساخرة !! وهى لا تسخر فقط من ايفا ولكن من بيونس ايريس ومجتمعها الفاسد !!

ولكن طموح ايفا لا يتوقف .. فهى تتقدم للعمل بالاذاعة .. وبالفعل تصبح مذيعة معروفة كما اشتركت فى عدد من التمثيليات الاذاعية - وكانت أول تمثيلية اذاعية تشترك فيها عام ١٩٣٩ - كما حاولت ان تمثل فى السينما ولكنها فشلت فى ذلك فمضت فى العمل كمذيعة وممثلة فى الاذاعة .. وكان لها عام ١٩٤٣ برنامج عن شهيرات النساء فى التاريخ تقوم هى فيه بدور البطولة فمثلت فى هذا البرنامج شخصيات الملكة اليزابيث ، وجوزفين عشيقة نابليون ، والامبراطورة الروسية كاترين ولادى هاملتون .. وكان اختيارها لهذه الشخصيات دليلا على رغبتها الدفينة فى ان تكون واحدة من تلك النساء .. شهيرات التاريخ ..

وتمر المسرحية على هذه الفترة من حياة ايفا (التى كان اسمها حقى ذلك الوقت ايفا دوأرت) من الكرام فى مشهد قصير ولكنه عميق الدلالة .. فنجد تشى جيفارا يعبر عن اعجابه بصعود ايفا شيئا فشيئا وبثبات من فتاة ريفية فقيرة الى مذيعة معروفة .. ولم يكن هذا طبعا رأى جيفارا الحقيقى .. الذى ربما اذا سئل عن هذا الصعود السريع للفتاة الفقيرة ايفا لوصفها بالانتهازية ومحاولة التعلق باهداب طبقة البورجوازية .. ولكن جيفارا المسرحية هو شخص آخر كما تقدم .. مجرد معلق .. أو صوت .. وربما كان هذا الاستخدام للشخصية التاريخية جيفارا من أهم مواطن الضعف فى هذه المسرحية الجميلة ..

● بيرون والحكم العسكرى

وفى المشهد التالى تقدم لنا المسرحية لأول مرة شخصية بيرون فى مشهد قصير يلخص تماما كل خصائص لعبة الحكم العسكرى والاستيلاء على السلطة فى دول أمريكا اللاتينية .. فيها نحن نرى مجموعة من ضباط الجيش

الأحرار الذين سموا أنفسهم (مجموعة الضباط المتحددين) من بينهم خوان بيرون ٠٠ ويجلسون على كراسيهم فى حلقة مستديرة ٠٠ وبينما يدور الحوار بينهم ويحتدم النقاش ٠٠ يققون ٠٠ ثم عندما يعودون الى الجلوس على مقاعد يكشفون ان واحدا منهم لا كرسى له ٠٠ فيخرج ٠٠ وتتكرر اللعبة حتى لا يتبقى سوى كرسى واحد يستولى عليه فى النهاية بسرعة وذكاء بيرون ليبدأ سنوات حكمه الدكتاتورى الطويل للأرجنتين ٠٠

وقد ولد خوان بيرون فى ٨ اكتوبر عام ١٨٩٥ لأسرة فقيرة وفى عام ١٩١٦ التحق بالأكاديمية العسكرية (الكلية الحربية) وهو فى السادسة عشرة وساعده جسمه الفارع القوى على أن يصبح بطلا رياضيا مرموقا فى الكلية ٠٠ وتخرج برتبة ملازم ثان ، ثم تدرج فى رتب الجيش الى أن عين عام ١٩٣٦ ملحقا عسكريا فى شيلي ، ثم فى ايطاليا حيث عاش من كتب مع موسوليني وأعجب بالتكنيك العسكرى والسياسى للدكتاتور الايطالى ٠٠ ولا شك ان بيرون قد تأثر اشد التأثر بموسوليني ونظرياته السياسية وبأساليبه فى احكام قبضة الدكتاتورية على بلاده ٠ ومع ذلك لم تكن اخطاء موسوليني تخفى عليه وهو القائل فيما بعد « سوف نقيم (فى الأرجنتين) نظاما فاشيا وسنحذر الا نقع فى نفس الأخطاء التى وقع فيها موسوليني » ٠

وإثناء عمله فى ايطاليا ٠٠ قام بيرون أيضا بزيارات لألمانيا النازية حيث تشبع بالكثير من أفكار هتلر ٠

وفى عام ١٩٣٦ انتخب روبرتو أورتيث رئيسا للجمهورية فى الأرجنتين ٠٠ والواضح انه جاء على رأس الدولة بعد انتخابات لا يشك أحد انها مزورة ٠٠ ولكنه كان حاصلا على تأييد قواد الجيش الذين كانوا يريدونه أن يكون مجرد واجهة بدون سلطات حقيقية ٠٠ بينما يمارسون هم الحكم الحقيقى باسمه ٠ وهكذا جاءوا به الى الحكم ٠٠ ولكن أورتيث كان رجلا أميناً مع نفسه ومع مسئولياته مصمماً أن يمارس كل حقوقه الدستورية فما أن ولى الحكم حتى بدأ التحقيقات على أوسع نطاق فى جميع مظاهر الفساد التى تفشت فى البلاد والتى تميز بها حكم سلفه الرئيس جستو ٠ وكان أورتيث يريد أن يقيم

ديمقراطية حقيقية فى الأرجنتين تعطى فى ظلها الطبقات الكادحة والمعاملة حقوقها السياسية والاجتماعية كاملة ٠٠ كما يتاح فيها لجميع ابناء الأرجنتين فرصة المشاركة فى شئون بلادهم ٠

وبالطبع لم يكن هذا ما يريده قواد الجيش من أورتييز الذين ظنوا فى البداية أنه سيكون مجرد واجهة لحكمهم فبدأوا يكيدون له ٠ وكان أورتييز - لسوء الحظ - رجلا معتل الصحة ، وفى عام ١٩٤٠ تدهورت صحته الى الحد الذى اضطر معه أن يخول جميع سلطاته الى نائب الرئيس رامون كاستيللو ولا يحتفظ من الرئاسة الا بالاسم فقط ٠٠ وكان كاستيللو هذا من أعدى أعداء الديمقراطية فوافق ذلك هوى فى نفس قواد الجيش ٠

وقد عاد بيرون الى الأرجنتين فى فترة تسليم السلطة من الرئيس أورتييز الى نائبه كاستيللو وأتباعه ٠ وكانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت لتوها فى القارة الأوروبية ، وبدأ ساعته أن هتلر سوف يكتسح بانتصاراته أوروبا كلها ٠ والتهب خيال الضابط الشاب بيرون بانتصارات هتلر واشتعل حماسه للننازية حتى بدأ يفكر فى أن يجعل من الأرجنتين فى أمريكا الجنوبية المعقل اللاتينى للرايخ الثالث فى ألمانيا ٠

وبدأ يؤمن أشد الايمان ان خلاص الأرجنتين ومجدها لن يأتى الا على أيدي حكومة عسكرية ٠٠ أما الحكومات المدنية فهى لا يمكن أن ترتقى الى مستوى الحكم الذى حققه هتلر فى أوروبا !

وهكذا تكون فى الجيش مجموعة من « الضباط الأحرار » اطلقوا على أنفسهم مجموعة الضباط المتحدين فى عام ١٩٤٢ أصبحت تتطلع الى الاستيلاء على السلطة وكان خوان بيرون من الشخصيات الرئيسية البارزة فى هذه المجموعة ٠ وفى ذلك الوقت كان كاستيللو قد أصبح رئيسا ، وتفشت أثناء حكمه مظاهر الفساد السياسى فأصدرت مجموعة الضباط المتحدين بيانا تعلن فيه ان الدكتاتورية العسكرية هى السبيل الوحيد لقيادة البلاد الى « آفاق رحيبة من المجد والفخار » ٠ وفى ٤ يونيو ١٩٤٣ قامت مجموعة الضباط

المُتحدِّين بانقلاب على كاستيللو واستولوا على السلطة وعينوا الجنرال راميريز رئيساً للجمهورية ، وأصبح خوان بيرون قائداً عاماً للجيش ووزيراً للحربية . وكان بيرون في ذلك الوقت قد أصبح شخصية عامة يشار إليها بالبنان . ويهتم بها أفراد الشعب الأرجنتيني أشد الاهتمام . . .

ومن بين أفراد الشعب الذين كان لديهم اهتمام خاص ببيرون أيفا دوارت .

في ذلك الوقت كانت أيفا مذيعة ناجحة وبعد نجاح الانقلاب بدأت تتوحد إلى ضباط الجيش وبالذات إلى الكولونيل امبرت الذي عينه الانقلاب وزيراً للإعلام والبرق والبريد . . .

انتصر « بيرون » على « تامبوريني » مناقسه على مقعد الرئاسة . . . وذلك بمساعدة زوجته « أيفا » التي بدأت منذ ذلك الحين تظهر شهوة عارمة للسلطة . وربما كان مبعث هذه الشهوة للسلطة هو رغبتها في الانتقام من الأرستقراطية الأرجنتينية التي رفضت قبولها بين أوساطها حتى بعد أن تولى زوجها الحكم . ولذلك فقد أخذت في أحاديثها العامة تعبر عن حبها وارتباطها بالطبقة التي خرجت منها . وقامت بالعديد من الأعمال التي ترفع المعاناة عن كاهل الطبقات الفقيرة . . . ولم يكن هذا فقط بسبب حبها لهذه الطبقات وإنما بسبب حنقها على الطبقة الأرستقراطية وليس بدافع الحرص الشديد على العدالة الاجتماعية .

ومنذ اللحظة التي تولى فيها زوجها السلطة لم تدخر أيفا وسعاً في الظهور بمظهر الثراء الفاحش ، فما من مرة ظهرت فيها في مناسبة عامة إلا وكانت محملة بالتجوهرات الثمينة التي تتزين بها . مرتدية أفخر الثياب المصممة خصيصاً لها في باريس ، أما في حياتها الخاصة في القصر فهي دائماً محاطة بمصطفى الشعر وأخصائي التجميل والماكياج ومصمم الأزياء كما نرى في مشهد من أمتع مشاهد المسرحية حيث نجد المؤلف - في رنة سخريه واضحة منها - يجرى على لسانها هذه الكلمات .

ايضا :

انا بنت الشعب

ولذلك فالشعب محتاج الى أن يعبدنى زينونى اذن
بمساحيق كريستيان ديور اريد أن أكون باهرة الجمال
اريد أن أكون متألقة كقوس قزح
فالشعب لابد له من شيء يهز مشاعره
وأنا أيضا محتاجة لما يهز مشاعرى

مصممو الشعر : العينان ! الشعر ! الشفتان ! الجسم ! الصوت ! طريقة
المشي والكلام ! صورتها أمام الشعب !

ايضا :

انا بنت الشعب ..

ومهم جدا أن تجميلونى من أجل الشعب
هيا اجعلوا منى زهرة الأرجنتين !
اريد أن أخطف الأبصار
أن أكون متألقة كقوس قزح
فالشعب يحتاج الى من يجسد أحلامه
وأنا أيضا محتاجة الى نفس الشيء ..

ومنذ اللحظة التى تولى فيها زوجها الحكم ، أخذت ايفا بيرون تعين
أقاربها فى المراكز الحساسة ومراكز السلطة ، فعينت أخاها خوان دورات فى
منصب السكرتير الخاص لرئيس الجمهورية ، وزوج أختها محافظا للعاصمة
بيونس آيرس وزوج أختها الآخر مديرا للبرق والبريد والثالث مديرا للجمارك
أما زوج أختها الرابعة فقد عينته قاضيا للمحكمة العليا . ومن خلال هذه
التعيينات أصبحت ايفا بيرون تسيطر على وسائل الاتصال فى الأرجنتين وعلى
الحكومة المحلية وعلى جدول مواعيد زوجها من خلال سكرتيه الخاص وكذلك
على البرلمان والحكمة العليا ، ولم ينجح من سطوتها وتسلسلها الى المراكز
الحساسة سوى الجيش الذى تركته ايفا لزوجها بيرون يتعامل معه بطريقته
الخاصة .

وفى أوائل حكم زوجها قامت برحلة طويلة الى أوروبا سميت برحلة « قوس قزح » كان الهدف منها الحصول على احترام العالم القديم وتبديد الصورة التى ارتسمت فى أذهان الأوروبيين والتى تربط بين الأرجنتين وألمانيا النازية . وكذلك لاعادة فتح أسواق أوروبا أمام اللحوم والمحجوب الأرجنتينية . وكانت رحلة قوس قزح رحلة ناجحة تماما استقبلت فيها أيضا فى إسبانيا وفرنسا وإيطاليا استقبالا الفاتحي . أما فى إنجلترا فقد أصابها خيبة أمل شديدة عندما رفض الملك جورج السادس أن يستقبلها فى المطار ولم يدعها أثناء الزيارة لمقابلته وإنما وجهت اليها الملكة الدعوة لشرب الشاي معها فى إحدى قلاع الأسرة وليس فى قصر بكنجهام الرسمى فرفضت الدعوة وعادت الى بلادها غاضبة وقررت أن تقطع العلاقات بين الأرجنتين وإنجلترا .

أيضا :

من يظن ملك إنجلترا نفسه ؟

تدعوني الملكة لشرب الشاي فى قلعة من قلاعها ؟

سيدة الأرجنتين الأولى لا يليق بها أقل من قصر بكنجهام .

إذا كانت إنجلترا تستطيع أن تستغنى عنى فالأرجنتين تستطيع أن تستغنى عن إنجلترا !

وعندما عادت ايضا الى الأرجنتين اشتدت حرب الارستقراطية ضدها ، تلك الارستقراطية التى لم تنس أبدا أصلها الوضع . . . ولا الفترة التى قضتها عشيقه لبيرون كما لم تغفر لها أبدا نجاحها كزوجة للرئيس . . . وفى المشهد التالى لعودتها من الرحلة نجد أفراد الارستقراطية يواجهونها بهذه الكلمات :

أفراد الارستقراطية : وهكذا تنتهى كل قصص الجنيات فالمثلة وحدها هى التى تستطيع أن تتظاهر بأن أمور الدولة تحت سيطرتها . . . وان هذه أخسر تمثيلية لها . . . ثمان

عروض فى الاسبوع . . .

اثنان منهما ماتينيه . . .

متى تتعلم فتاة الكورس

ان السلطة لا تدوم . . .

وعندما ترفض جمعية « سيدات الخير » وهي أكبر جمعية خيرية نسائية
لرستقراطية أن تختار أيفا رئيسة فخرية لها • تقرر هي أن تنشئ مؤسسة
خيرية خاصة بها • وتجعلها أكبر مؤسسة خيرية في البلاد وتسميها «مؤسسة
ايفا بيرون » • ويواجهها تشي جيفارا بهذه الكلمات التي تحمل الكثير من
السخرية •

تشى :
اعذرى تدخلنى فيما لا يعينى ولكن مشاعرك الرقيقة هذه
لم تغير شيئاً من بؤس الفلاجين • لا أريد أن أبدو سخيلاً
ناكراً للجميل ولا أحب الشكوى • ولكنى أتساءل •
عندما انشأت هذه المؤسسة : أكنت تدافعين عن أى
قضية سوى قضيتك الشخصية ؟

ايفا :
كل ما فعلته ستغفره لى هذه المؤسسة الخيرية !
وفى عام ١٩٥٢ كانت ايفا تعمل ١٨ ساعة فى اليوم فى ادارة شئون
مؤسساتها الخيرية تدفعها - كما كانت تقول - الرغبة فى أن تقضى على الفقر
فى الأرجنتين • ولكن هذه المؤسسة لم تفلح فى أن تقدم حلولاً جذرية للمشاكل
الاجتماعية فى البلاد وانما أعطت ايفا الفرصة لكى تزيد من شعبيتها وتصبح
معبودة الجماهير •

ولقد أصبحت ايفا معبودة الجماهير بالفعل فى الشهور الأخيرة من
حياتها عندما وقعت فريسة للمرض • وفى حوالى منتصف عام ١٩٥١ تدهورت
صحة ايفا بشكل ملحوظ • وفى بداية المرض رفضت أن تقوم بأى فحوصات
طبية أو تختصر جدول عملها اليومى الشاق • وكانت انتخابات الرئاسة سوف
تتم فى نوفمبر فى نفس العام ورشحها بيرون لتشغل منصب نائب رئيس
الجمهورية فى فترة الرئاسة التالية • ولكن الأطباء اكتشفوا أنها مصابة
بسرطان الرحم • تصبح ايفا فى شى جيفارا فى ألم قاتلة :

ايفا :
كم أتمنى أن أعيش مائة عام !
ولكن وهن الجسم يزيد يوماً بعد يوم •
آه يا الهى • ما فائدة القلب القوى فى جسم أصابه
الانهيار ؟

وحتى نهاية حياة ايڤا ظل العسكريون فى الجيش على موقفهم منها •
فالمؤسسة العسكرية لم ترض أبدا عن زوجة زعيمها • ووصل الصراع بين ايڤا
والمؤسسة العسكرية الى قمته عندما تم ترشيحها لمنصب نائب الرئيس • وفى
المشهد التاسع عشر نجد ضباط الجيش ينشدون :

المضباط : لا بأس أن تظهر السيدة التى بجانب الرئيس اهتماما
بالمشئون العامة •

لكن يجب ألا نغمض عيوننا عن مطامعها الحقيقية •
انها تغطى على قوة الحكومة ، وعليها أن تعود من حيث
جاءت ،

فهى ليست سوى امرأة
ولم ينتخبها الشعب لأى منصب رسمى •
وفى أحسن الأحوال هى مجرد درة على جبين الشعب •

بيرون : ولكنها كل ما يملك هذا الشعب ، انها ماسة براقه فى
ظلام حياتهم الكئيب ، والماس أقوى الأحجار الكريمة ،
لذلك يعيش أبدا •• وعلى أية حال ، دلونى على شخص
آخر احبه الشعب كل هذا الحب ! ولكنها الآن تعانى من
وهن الصحة وفقدت شيئا من سحرها الوهاج - ولكنى
لا أنصح من ينتقدونها أن يفرحوا لأن نجمها أخذ فى
الافول ، وتذكروا انها هى السبب فى أننا بقينا فى
مكاننا •

المضباط : انها السبب فى أنك بقيت فى مكانك !

هكذا كان شكل الصراع بين ايڤا والعسكريتاريا •• ولم يستطيع بيرون
نفسه - وهو زعيمهم المحبوب - أن يفعل شيئا ليخفف من كراهيتهم لها •
ولكن ما هى قصة ترشيح ايڤا لبيرون لمنصب نائب رئيس الجمهورية • فى عام
١٩٥١ كان نجم بيرون وايڤا قد بدأ يهوى •• بعد أن كانت سنواتهما الطويلة
فى الحكم شيئا لم تشهده الأرجنتين من قبل ، ف وراء الواجهة البراقة من

الأمجاد والعمل الوطنى الدائب وتحقيق العدالة الاجتماعية وعبادة الجماهير
لايفيتا بدأت الحقيقة تتضح شيئا فشيئا •

كان بيرون وزوجته قد أوصلا الاقتصاد الأرجنتينى الى حافة الانهيار
الكامل • فالتهور الشديد فى الانفاق الحكومى على نطاق هائل أوقع الأرجنتين
فى ديون رهيبه بعد أن كانت البلاد لا تعاني من أية ديون عندما تسلم بيرون
الحكم • أما محاولة بيرون وزوجته لاعادة توزيع الثروة فى الأرجنتين فقد
أسفرت عن تبيد ثروة العدد القليل من الأغنياء بينما ظل الفقر على حاله
وسط الطبقات الشعبية • وبينما اتجه النظام الى الصناعة متجاهلا أن
الأرجنتين هى دولة زراعية أساسا ، خسرت الدولة ملايين البيزوس عندما
أممت شركات السكك الحديدية والتليفونات • ولا يعرف بالتحديد الثروة التى
جمعها بيرون وزوجته ولكن يقال أنها ثروة هائلة ، وانخفضت قيمة البيزوس
الى النصف ، وبدأ رجل المشارع يشعر بوطأة الوضع الاقتصادى الهالغ
السوء • وبدأت شعبية بيرون فى الاهتزاز ولم يفلح تدخل ايها شخصا فى
ايقاف اضراب عمال السكك الحديدية •

وكان الحل الذى فكرت فيه ايفا لهذه الازمة هو اعلانها بترشيح نفسها
لمنصب نائب الرئيس مع بيرون فى الانتخابات التى حدد لها نوفمبر ١٩٥١ •
وكانت تظن أن هذا الترشيح سوف يصرف اذهان الجماهير - ولو على المدى
القصير - عن الازمة الاقتصادية الطاحنة والأوضاع الاجتماعية السيئة •
ولكن ايفا لم تقدر نفوذ بعض الجنرالات الذين يعتمد عليهم بيرون فى الحكم
حق قدره • فمع العداء التقليدى بينها وبين العسكرتاريا لم يكن هناك جنرال
فى الجيش يحترم نفسه على استعداد لقبول امرأة فى منصب القائد العام
للقوات المسلحة وهو المنصب الذى كانت ستحتله ايفا بحكم الدستور اذا أصبحت
نائبه لرئيس الجمهورية •

ورغم أن ايفا لم تكن من النوع الذى يعترف بالهزيمة حتى آخر دقيقة من
عمرها ، فربما كان المرض هو السبب فى امتسلامها • وفى حديث مؤثر
بالراديو مساء ٣١ أغسطس ١٩٥١ أعلنت ايفا تنازلها عن الترشيح لمنصب

نائب رئيس الجمهورية ، وهى تعلم فى أعماقها أن هذه الفرصة لن تواتيها
أبداً .

وكانت المشهور الأخيرة فى حياة ايفا فطيعة . فقد كان اقترابها من
الموت مصحوباً بالآلام المروعة . وفى ٢٦ يوليو ١٩٥٢ أسلمت أنفاسها الأخيرة
وهى محاطة بأمها وأخواتها وأخيها الوحيد وزوجها . وفى المشهد الأخير على
فراش الموت تعزى إيفيتا نفسها بالكلمة التالية :

ايفا :
كان القرار قرارى . وقرارى أنا وحدى .
كنت أستطيع الحصول على أى شىء أريد .
كان يمكن أن أتلقى فى وهج الأضواء الباهرة .
أى اختار طول العمر .
تذكروا أنى كنت صغيرة جداً حينئذ
وكانت السنة تبدو لى دهرًا كاملاً . والنجوم عمر بأكمله
فما قيمة خمسين أو ستين أو سبعين سنة ؟
لقد رأيت الأضواء وعشت الحياة بالطول والعرض !
وكم كانت حياتى مثالية .
ولكن سرعان ما انطفأت عنى الأضواء وذهب ربيع العمر

ونعود فى نهاية هذه المسرحية الرائعة الى بدايتها حيث الجماهير المتناحرة
لموت معبودتها إيفيتا . وحيث تشى جيفارا يقف بينهم ساخرًا متسائلًا .
لماذا تعبدونها . فلقد كانت امرأة غير عادية . ولكنها فى النهاية ممثلة
استطاعت أن تتربع على قمة السلطة فى الأرجنتين .

وهكذا تثبت هذه المسرحية الموسيقية الجميلة أن موضوعات التاريخ
السياسى الحديث والمعاصر تصبح مادة غنية لذلك النوع من المسرح الذى
ظل حتى ظهور « إيفيتا » يعتمد على الموضوعات الاجتماعية والعاطفية
الخفيفة

الفهرس

الصفحة	
٣	١ - مقدمة
٥	٢ - الكاهن يسؤلف للمسرح
١٣	٣ - البداية الحقيقية
٢١	٤ - الحدث فى الدراما
٣١	٥ - البطل التراجيدى عند شكسبير
٤١	٦ - الحركة الدرامية فى ايرلندا
٥٣	٧ - الواقعية فى المسرح الحديث : دراسة فى المقدمات
٧١	٨ - هنريك إبسن ورحلته من الرومانسية الى الواقعية الحديثة
٨٩	٩ - مسرح انطون تشيخوف .. الواقعى
٩٩	١٠ - سوناتا الشنبح
١١١	١١ - « كولومب » لجان أنوى
١٢١	١٢ - مسرح تنسى وليامز
١٣٥	١٣ - تنسى وليامز وأرفيوس يهبط
١٤٣	١٤ - مسرحية آرثر ميللر « حادثة فى فيشى » من خلال نوته المخرج
١٥٢	١٥ - قلها ولو بالكوميديا الموسيقية
١٥٧	١٦ - « ايفيتا » والدراما الموسيقية السياسية

رقم الأيداع بدار الكتب ٣٤٠٧
التزقيم الدولي ٥ - ٠٩٤ - ١٧٢ - ٩٧٧

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة
ص.ب ٥٨ (الدواوين) - تليفون : ٢٢٠٧٩

الناشر
مكتبة غريب
٣٤١ شارع كامل صدقي (الفيالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

الثلث ٣٠٠ قرشا

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظو على) القاهرة
هـ. ب. : ٥٨ (الدواوين) - تليفون : ٢٢٠٧٩